МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

4’2011

Київ – 2011

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв:
Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2011. – № 4. – 283 с.

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

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

Редакційна колегія

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

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

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

(протокол № 9 від 22 листопада 2011 р.)

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

Свідоцтво: КВ № 3747 від 25.03.1999

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011

© Видавництво "Міленіум", 2011

Ф і л о с о ф і я

УДК 7.01

Ірина Вікторівна Живоглядова
кандидат філософських наук,
доцент Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

УЯВА ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ МУЗИЧНОЇ ПОЧУТТЄВОСТІ

Стаття присвячена аналізу досвіду чуттєвого самоствердження, яке людина отримує в процесі уяви. На основі аналізу продуктивності уяви в роботі над музичним твором досліджуються її можливості в загальному процесі естетизації світу.
Ключові слова: *уява, естетика, музичний твір, почуттєвість.*

The article analyzes the experience of sensual self-approval ,that a person receives in the process of imagination. The possibilities of the imagination in the overall process of aestheticization of the world are being explored on the basis of the analysis of productivity of imagination at the work on musical work.
Keywords: *imagination, aesthetics, music, emotionality.*

Сучасна естетика, намагаючись відповісти на питання, порушені життям, інтенсивно розвиває спеціальні дослідження, отримуючи багато цінних результатів. Диференціація предметів аналізу корисна, вона дозволяє глибше пізнати естетичні закономірності природи, розвитку та пізнання того чи іншого предмета вивчення. В межах загально-теоретичного антропологічного дискурсу естетика є тією наукою, яка вивчає і розкриває природу основного критерію життя і його продуктів – натхненне та механізмів залучення до такого способу життєдіяльності. У зв'язку з вищеозначеним необхідним є аналіз і визначення найбільш суттєвих аспектів навантаження, що реалізує художня уява у просторі чуттєвого розвитку суб'єкта музичної дії. Пізнання специфічних форм організації культурно-конкретним суб'єктом музичної дії досвіду чуттєвого осягнення світу, його людиномірних засад потребує осмислення того, які естетико-психологічні механізми забезпечують на різних рівнях творчого процесу духовно-образне виробництво та перетворення конкретно-чуттєвого змісту музичної інформації.

Одним з найважливіших механізмів створення нових естетичних цінностей, що здійснюється художником, є продуктивна уява. Виникаючи і формуючись у творчій діяльності, вона перетворюється на важливий фактор самого процесу створення художнього твору. Знання природи і закономірностей функціонування уяви дозволяє цілеспрямовано активізувати творчу енергію художника, розвинути його інтелектуальний та духовний потенціал.

Досвід самоствердження, що людина отримує в процесі уяви, стимулює розвиток моделей переживань, які зумовлюють у людини відчуття життя. Світ уяви можна розглядати в якості "накопичувача" досвіду активного буття у світі. Здатність уявляти важлива для людини як для особистості, вона мобілізує всі її приховані внутрішні резерви, інтегрує динамічні сили почуттєвості. Саме ця внутрішня обробка вражень (в процесі уяви), творення нової цілісної системи образів сприяє формуванню особистісної цілісності. Крім того, що є не менш важливим, розвивається здатність людини до ефективної взаємодії з навколишнім світом, адекватного самовиявлення себе як естетичного суб'єкта, так і суб'єкта художньої дії. В процесі уявлення відбувається внутрішнє "схоплення", осягнення ціннісно-смислового потенціалу світу. В той же час це осягнення супроводжується "захопленістю" образотворчістю.

Світ уяви є тією сферою, де долається конечність буття. Окреслюється і конкретно-чуттєво переживається нова безмежність, де суб'єктивний світ постає простором почуттєво-конкретного образного осягнення безмежності глибин людських творчих можливостей.

Треба зазначити, що проблемі вивчення природи уяви та її місця у творчому процесі надавалося велике значення у філософських вченнях Платона, Аристотеля, Монтеня, Декарта, в німецькій класичній філософії. Питання, що стосуються цієї проблематики, активно розроблюються в психологічній та естетичній науковій літературі останніх десятиліть (дослідження А. Гордієнко, А. Зіся, Є. Іл'єнкова, Л. Коршунової, Л. Левчук, О. Мелік-Пашаєва, З. Невлянської, О. Поліщук, В. Роменця, М. Суворова, Ю. Швалба, М. Ярошевського та ін.).

В естетичних і психологічних дослідженнях уяви існують різні підходи до визначення її природи, сутності і функціонування. На думку Л. Виготського, "уява не повторює в таких самих поєднаннях і в таких самих формах окремі враження, накопичені раніше, а формує нові ряди з раніше накопичених

© Живоглядова І. В., 2011

вражень. Інакше кажучи, привнесення нового в саму течію наших вражень і змінення цих вражень так, що в результаті цієї діяльності виникає деякий новий, раніше не існуючий образ, складає, як відомо, саму основу тієї діяльності, яку ми називаємо уявою" [1, 328]. С. Рубінштейн теж вважає, що уява – це перетворення минулого досвіду, відлітання від нього. Ця здатність характеризується як образне перетворення даного, наявного [2, 269-270].

Уява переважно визначається як здібність створювати чуттєвий образ, що адекватно виражає і об'єктивує певний ідейно-емоційний зміст. Це "достатньо складний і поступальний процес поєднання у свідомості митця окремих чуттєвих образів" [3, 86]. Уява дозволяє "бачити ціле раніше його частин, і бачити правильно … очима іншої людини, в самому акті безпосереднього споглядання виступати в якості повноважного представника "людського роду" [4, 265].

Актуальним, на нашу думку, є філософсько-естетичний підхід до сутності уяви, що полягає в аналізі її людиномірності, співпричетності до процесу виникнення, розвитку та функціонування людського світу, людської здатності до творчої самореалізації, в тому числі в художній сфері.

Здатність свідомості синтезувати і творчо перетворювати сприйняття допомагає здійснювати процес художнього освоєння дійсності. Уява художника завжди продуктивна, творча дія, результатом якої є не просто відтворення навколишнього світу, а творення нової образної реальності за законами краси. Продуктивна уява визначає як процес мисленнєвої переробки матеріалу дійсності, закріплення результатів цього переосмислення на мові мистецтва, створення гармонійного, цілісного і здібного до саморозвитку образу. Завдячуючи цій особливості, знайомі події та явища сповнюються новим змістом. "Мистецтво, – писав Гегель, – має у своєму распорядженні… творчу уяву, яка володіє невичерпаними можливостями розширення сфери форм, добавляючи до вже існуючого в природі свої власні творіння" [5, 14].

Процес уявлення – це винесення на поверхню непізнаного, можливість спілкування з непізнаним, спроба впорядкувати, структурувати, спрямувати в єдиний напрямок хаос вражень, закріпити їх у фізичному світі звукових, живописних та ін. образних моделей. Уявляючи, людина отримує безпосереднє знання наявності взаємозв'язку, взаємозалежності і взаємодії всього існуючого. Створюючи і систематизуючи образи і їх динаміку, вона набуває досвід оволодіння мистецтвом внутрішньої дисципліни, що дає можливість керувати своїми чуттєвими станами, змінювати їх, утримувати на новому рівні, змінюючи звичні форми чуттєвих реакцій та образів.

У художніх моделях суб'єктивне бачення митця тісно переплітається з деталями, предметами і подіями дійсності. В найфантастичніших творіннях, в неймовірних сюрреалістичних асоціаціях дійсний творець ніколи не губив зв'язків (чи то прямих, чи то опосередкованих) з дійсною основою людських уявлень, гармонічно поєднуючи світ буття і уяви. В сфері продуктивної уяви здійснюється не просто вихід у сферу екзістенційної самості та інтимно-особистісних переживань, але й наступне звернення до цієї реальності вже на рівні художньо-чуттєвої образності, на мові специфічного виду мистецтва. Крім того, вільна "гра" свідомості на основі розвинутої чуттєвості і культури мислення надає митцю можливість вийти за межі дійсності, що його вже не задовольняє, перебороти тиск штампів, традицій і умовностей. Це дозволяє реалізувати своє неповторне "я" і чуттєво-емоційне сприйняття оточуючого світу. Результат – створення дійсного твору мистецтва, що звільнює творчі ресурси індивіда, пробуджує фантазію, виховує почуття і інтелект.

У світі, що створений за допомогою уяви, людина може побачити, почути себе в контексті будь-якої сфери діяльності. Ця сфера є ціннісно змістовною, "вбудованою" у смислове поле більше, ніж вузькі горизонти буденності. В процесі роботи уяви як способу об'єктивації особистісних смислів буття в конкретно-чуттєвій формі відбувається перенесення чуттєвих переживань з психічної одновимірності на рівень духовно-особистісних відношень людини зі світом.

Як вже зазначалося, дія уяви ґрунтується на взаємодії поняття і почуття. Вона поєднує поняття мислення з їх чуттєвим відбиттям і знаходить образне вираження у мові певного виду мистецтва. Відомо, що людина, створюючі художній образ, володіє як емоційною здатністю, що фіксує дійсність на рівні феномена, так і здатністю осягати його сутність, а це неможливо без раціонального мислення.

Залежно від того, наскільки діяльність "за законами краси" спрямовується і регулюється свідомістю, процес реалізації ідей художника потрапляє в залежність від його світогляду. Останній впливає на творчій акт головним чином через світовідчуття. Внаслідок включеності в орбіту дії фундаментальних законів буття, в мистецтві специфікуються історичні типи (форми) світовідношення, символізуються (завдяки перекладу на мову художньо-естетичних значень) системи світоглядних універсалій.

Ступінь розвинутості продуктивної сили уяви нерозривно пов'язана і з загальноінтелектуальною культурою особи, її філософськими поглядами. Світоспоглядання спрямовує свідомість на той чи інший факт дійсності, визначаючи ступінь його значущості для самого митця, впливає на вибір тем, сюжетів, характерів, на їх трактовку. Відомо також, що в уяві митець часто ідентифікує певний образ з собою, з певним станом душі. Але не в буквальному смислі, а за допомогою корегування ціннісними переконаннями, естетичним ідеалом.

Здатність особи до творчого освоєння буття залежить від багатства матеріалу, яким володіє митець. Чим об'ємніше, глибше і витонченіше знання художником життя, тим успішніше розвивається його талант, так як в результаті саме цей багаж уяві доводиться оброблювати, створюючи на його основі нові наочні образи.

Творча діяльність починається з ідеального утворення, в якому сконцентровані риси майбутнього твору, його змісту і форми. Починаючи створювати ідеальну модель в уяві, автор вже мислить її

в матеріалі свого мистецтва. Але на цьому етапі творчості формуються лише найзагальніші риси майбутнього втілення образу. В цей момент художник значно краще і ясніше уявляє собі, що він хоче висловити, виразити в майбутньому творі, а ні ж те, якою повинно бути матеріальне втілення. Образ, що виникає, є або прямим продовженням сприйняття, або інтуїтивною асоціацією. В той же час, як відомо, діяльність уяви можуть стимулювати випадкові зв'язки явищ, предметів. Але для її продуктивної спрямованості необхідна постійна емоційна готовність, напружена робота свідомості. Зв'язки явищ і предметів підказують уяві простір діяльності, спрямовують зусилля у відповідності з певною художньою ідеєю на переробку багатоманітності уявлень, асоціацій у цілісний художній образ.

Художня образна думка має складну чуттєво-емоційну регуляцію. Почуття контролюють її, спрямовуючи у певному напрямі, допомагають виокремити зону майбутніх певних рішень, відкидаючи величезний обсяг непотрібної інформації.

Деякі найбільш характерні властивості й риси реальних предметів "відриваються" від своїх матеріальних носіїв і вільно "маніпулюють" уявою митця. Це дозволяє автору трансформувати, видозмінювати відповідно до своїх бажань, кола асоціацій образну модель, "грати" з нею, чого важко досягти щодо об'єкта реальної дійсності.

Продуктивна уява відіграє значну роль і на матеріально-практичній фазі творчого процесу, де завдяки органічному поєднанню інтелектуальних та матеріально-трудових процесів відбувається закріплення ідеальної природи образу в матеріальних структурах твору, "внесення" образу в матеріал. Без цього закріплення новий чуттєвий досвід залишиться миттєвим, численністю образів, що, нахлинувши, не маючи смислу,зникнуть назавжди. Далі цей матеріал перетворюється таким чином, щоб відповідати сформованій в уяві митця ідеальній моделі. В процесі уявлення стирається або заперечується розмежування того, що суб'єкт констатує, і того, чого б йому хотілося пережити і втілити. Продуктивна робота уяви на цьому етапі є складним процесом, в якому багатоманітні образи, асоціації стикаються один з одним, один одного при цьому стимулюючи. Вони набувають нових неочікуваних форм, матеріалізуються, стають об'ємними, відчутними. Наділяються самостійним життям, розбігаються у різні сторони, щоб повернутися в єдиний потік, що резонує з порухами людської душі.

Створюючи той чи інший образ, художник свідомо або інтуїтивно користується певним методом. Робота продуктивної уяви в період матеріального втілення художнього образу пов'язана зі специфічними формами осмислення об'єкта, способами узагальнення, уявленнями про те, як слід вивчати дійсність і що в ній гідно уваги, з принципами, що покладені художником в основу творення ним образних моделей життя, шляхами, що вибираються для конструювання цих моделей в матеріалі певного виду мистецтва. На цій стадії творчого процесу нерозривним є зв'язок продуктивної уяви зі стилем, що є своєрідною формою мислення і сприйняття. Стиль накладає відбиток на лексику твору, композицію, сюжетні мотиви,виразні засоби.

Відомо, що особливість діяльності уяви залежить від органів чуття, за допомогою яких людина відображує світ і формує його образ. Так, уява композитора спирається на слухові сприйняття, почуття ритму. Звук за своєю динамічною природою є прекрасним засобом для відтворення динаміки людських почуттів та емоцій. Великі митці досягають виключної виразності музичних образів саме завдяки цим можливостям музичної мови, майстерному використанню зв'язків та аналогій, відчуттів та асоціацій, зображуючи звукові характеристики подій, явищ, процесів об'єктивної дійсності та одночасно начебто розгортаючи яскравий, схвильований, підкреслено особистісний коментар цих подій. Як будь-яка сфера художньої діяльності, з необхідністю утверджуючи себе як сферу творчої свободи, музика формує іманентні закони саморозвитку, які пов'язані з природою її чуттєвого матеріалу і логікою музичної дії. Це, в свою чергу, визначає виразний " інструментарій " уяви, сферу її образної семантики.

Спосіб існування музичного твору – розгортання у часі. Музичні звуки – не просто деталі головоломки, кубики, що складаються у певну форму. Це живі клітинки єдиного музичного організму – художнього твору. Конечність фізичного способу існування звуку завдяки його художньо – естетичним трансформаціям занурює людину у світ нескінченності існування в якості безмежного суб'єкта перетворень. Музичний рух є живим рухом, динамічною тканиною, що створюється кожного разу з різних чуттєво-асоціативних зв'язків, що формуються і спрямовуються різними чуттєвими механізмами, уявою зокрема.

Необхідно також зазначити, що робота продуктивної уяви часто взаємопов'язана з жанровою змістовністю. Особливо це характерно для музичного мистецтва. Саме жанр виступає в якості сфери формування засобів обробки матеріалу цього виду творчості, створення наочних образів (що також впливає на роботу уяви). Наприклад, продуктивно-створюючі можливості уяви в роботі над оперним жанром значно зростають за рахунок розширення сфери наочного конструювання образів, засобів виразності як результату поєднання в єдиній театральній виставі музики, слова і сценічної дії. Складність конструювання образних моделей пов'язана з художніми нормами оперного жанру. Композитор повинен досягти гармонічної єдності музично-мовного, словесно-поетичного та сценічного образів і на її основі створити цілісний, здібний до саморозвитку образ музично-драматичний, що тісно пов'язаний як з виразністю музичної мови і драматургічного засобу, так і з літературно- драматичною якістю лібрето.

Ступінь розвиненості творчої сили уяви визначається тим, наскільки в процесі конструювання художнього образу виявляються здібності композитора знаходити адекватні музично-виражальні засоби, заглиблюватися у внутрішній зміст героїв, душевних станів, подій. Музика є вищою формою організації художньої мови, коли все несе елемент змістовності і все є важливим. Від сили таланту

композитора, оригінальності та свободийого уяви залежить майстерність, новаторство використання засобів виразності симфонічного оркестру, вокальної музики, сценографії, що надає образності оперних творів рел'єфності, конкретності, емоційності та психологічної глибини.

В якості суб'єкта музичної дії композитор навчається відкриватися новим цінностям, відповідно – розширювати зону власного "Я". Невідома частина світу входить в його життя, стає реальністю його буття. Людина стає учасником діалогічного взаємовпливу зі світом. На основі музичних переживань вона пізнає себе і відчуває власну творчу силу. Уява якраз і є тим способом стимуляції активного сприйняття дійсності. У світі, створеному уявою, митець навчається покладатися на власні почуття, вчиться проживати те, що для нього є важливим. Розвиваються і вдосконалюються його здібності вести внутрішній діалог з самим собою, відкриватися собі і світу. Музика, активізуючи роботу уяви, стимулює у людини прагнення до нових переживань, завдяки яким вона пізнає зв'язок з життям, відчуває його " смак " і силу.

У продуктивній уяві розкриваються всі особливості художньої обдарованості, глибина мислення творця, його загальна ерудиція, культура, такт, вміння вірно оцінити значення того чи іншого явища. Ці здібності дозволяють митцю образно пізнавати життя, виражати своє ставлення до світу, матеріально втілюючи складний духовний зміст у творчих моделях буття, що конструюються за законами кожного виду мистецтва, і надаючи цим конструкціям характеру художньої мови. Продуктивна уява не просто оперує образами зовнішнього світу, але й виступає засобом об'єктивації внутрішнього світу творця у формі створюваних ним чуттєво-сприймаємих образів. Завдяки останнім почуття, думки митця можна "побачити", "почути", вловити емоційну оцінку фактів життя, їх внутрішній зміст. Тому в моделях, що створюються за допомогою уяви, своєрідно сплітаються емоційне і раціональне, образне і понятійне, суб'єктивне та об'єктивне. Збагачення, оновлення музичного досвіду, його образно-чуттєве наповнення унеможливлює життя у зручності звичного. За звичними інтонаціями, ритмами, гармоніями людині відкривається приховане незвичне, що є джерелом нових відчуттів і переживань.

В процесі уяви обезмежнення простору чуттєвого досвіду одухотворює людину, стимулюючи, живлячи її відчуття життя. Життя набуває простір для вільної течії. В цьому просторі людина навчається прислухатися до самої себе, довіряти собі. Людина дозволяє собі бути, говорячи "так" собі і світу [6, 64]. Продуктивна робота уяви реалізує можливості урізноманітнення шляхів і способів формування власного суб'єктивного арсеналу реалізованих та потенційних можливостей почуттєвої творчості в якості вільного суб'єкта самовизначення, саморозвитку та самоздійснення.

Використані джерела

1. Выготский Л. С. Развитие высших психических функций / Выготский Л. С. – М., 1950.
2. Рубинштейн С.Л. Воображение. Основы общей психологии / Рубинштейн С. Л. – М., 1940.
3. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця / Левчук Л. Т. – К., 1978.
4. Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии / Ильенков Э. В. // Искусство и коммунистический идеал. – М., 1984.
5. Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике / Гегель Г.-В.-Ф. // Соч. : в 14 т. – М., 1938. – Т. 12.
6. Лэнгле А. Эмоции и экзистенция / Лэнгле А. – Х., 2007.

УДК 130.122:17:111.852

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

КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

У статті розглядається питання експлікації особливостей морально-естетичного співвідношення в культурфілософському та історико-філософському дискурсах. Розкрито трансформаційні зрушення вищих "транс-історичних" начал Істини, Добра і Краси – від їх онтологічної цілісності до розщеплення на автономні сфери, що зумовлює драматичність зіткнення морального, естетичного та пізнавального.

Ключові слова: *мораль, естетичне, істина, добро, краса, калокагатія, благо.*

The article deals with the question of explication of the peculiarities of the moral and aesthetic correlation in the culture and philosophy and in the history and philosophy discourses. Stipulating the dramatic contiguity of the moral, aesthetic and perceptional the transformational displacements of the superior "transhistorical beginning" of Truth, Good and Beauty from their ontological integrity to the splitting to autonomous self-closed spheres stipulating the dramatic contiguity of the moral, aesthetic and perceptional are discovered.

Keywords: *morality, the aesthetic, truth, the good, beauty, kalokagatia.*

© Залужна А. Є., 2011

Особливості морально-естетичного співвідношення у площині єдності і суперечності моральних та естетичних начал людської буттєвості в культурфілософському дискурсі набуває різноманітної теоретично-методологічної інтерпретації залежно від світоглядних прерогатив тієї чи іншої епохи: космоцентризму, теоцентризму, антропоцентризму, гносеологізму та ін. Адже саме визначальні світоглядні та методологічні передумови, що лягли в основу основних філософських вчень античного, релігійного, ренесансного та новочасного світорозуміння, є глибоко вкоріненими в культурно-історичному досвіді людства загалом, що зумовило розмаїття поглядів щодо своєрідності зіткнення і взаємодії добра та краси як домінантних категорій морального та естетичного. Для аналізу окресленої проблеми висвітлено ті історично-філософські концепції, в яких найбільш чітко вирізнилися філософські пошуки теоретичного осмислення морально-естетичної взаємодії. Зокрема, в античній філософії, розгорнутій через призму "інтуїтивно-космологічного" та "спекулятивно-ейдологічного" ступенів, що включає ранню, середню та високу класику [9, 6-7], зазначений взаємозв'язок розкривається завдяки категоріям калокагатії та блага.

Загалом світобачення стародавніх греків надзвичайно інтелектуалізоване та естетизоване, в якому експлікація проблем людини, етики, естетики та культури уможливлюється завдяки онтологічному вектору філософування. Адже феномени етичного та естетичного постають всезагальними принципами світотворення, фіксуючи тісний зв'язок буття з істиною, добром і красою, оскільки космос витлумачується розумним, впорядкованим та прекрасним.

Так, Платон в діалозі "Банкет" формує вагомий метафізичний принцип, згідно з яким емпіричний світ рухається до вищого буття істини, добра, блага і краси через попередні сходинки любові до різновидів прекрасного. Ерос витлумачується єдиним способом зв'язку між світом земним та світом ідей, що уможливлюється через перетворення наявної реальності, набуваючи найбільшого виразу у людині – в її прагненнях до безсмертя та досягнення найвищого рівня досконалості. "Той, хто піднявся до вищого рівня буття, – зауважує філософ, – породив і вигодував істинну чесноту, тому випадає любов богів, і якщо хто-небудь з людей і буває безсмертним, то саме він" [12, 142]. Саме людина як носій духовної любові до ідеально-прекрасного у його споглядані не може "жити жалюгідним життям", оскільки таке чисте споглядання спроможне "породити не ознаки чесноти, а чесноту істинну" [12, 142].

Умоспоглядання розумом прекрасного "самого по собі" засвідчує наближення до ідеї блага у її нерозривності від прекрасного, доброго та істинного. Такі погляди Платона дають підстави Л. М. Столовичу фіксувати "благо" в якості "єдиного ціннісного начала", через призму якого утверджується "одна із перших аксіологічних класифікацій" [13, 28] ієрархічних елементів блага: вище благо; прекрасне, досконале і самодостатнє; розум і розуміння. Відтак, справжньою ціллю людини має стати постійне стремління душі до ідеї блага та любові, "до вічного володіння благом" [12, 137], завдяки чому вона набуває причетності до вічності. Саме така людина демонструє ту міру істини, добра і краси, що відповідає принципу калокагатії, в її постійному прагненні до ідеалу досконалості внутрішнього та зовнішнього, гармонії душі і тіла.

Окреслена нероздільність прекрасного від доброго, істини та блага, душі та тіла в давньогрецькій рефлексії щонайбільше проявляється через призму поняття "калокагатія", кристалізуючи єдність та нероздільність етичного і естетичного, прекрасного і доброго, уособлюючи вищу мудрість. Відтак філософ в найбільшій мірі втілює принцип калокагатії і є достотним її наслідувачем. Не дивно, що Ксенофонт калокагатійним взірцем вбачає філософа, зокрема Сократа, а його маєвтику та розуміння прекрасного – суттєвими способами породження її в інших.

А. Ф. Лосєв у дослідженні античних типів калокагатії, що набувають, на його думку, класичного філософського оформлення у Ксенофонта, Сократа, Платона та Аристотеля, розглядає цю категорію в якості естетичних модифікацій прекрасного, адже якщо "краса є повне і цілісне втілення ідеального в реальному" [10, 491-492], то і "калокагатія також є ніщо інше, як ідеальне втілення внутрішнього у зовнішньому" [10, 492] – "античним класичним ідеалом" [10, 557]. Ця вагома для античної філософії естетична категорія виникає внаслідок своєрідного поєднання двох прикметників "calos" – прекрасний та "agathos" – хороший, добрий, благий, зумовлюючи вираз одного поняття, ідеї, бажаної гармонії та досконалості. Ядро калокагатії становить морально-естетичний синкретизм як облаштування життя, в якому внутрішні моральні чесноти набувають зовнішнього вираження та втілення у реальних вчинках.

У середньовічному мисленні естетична та етична сфери наскрізь пронизані релігійним світоглядом, що зумовлює становлення абсолютних критеріїв Істини, Добра і Краси – трьохіпостасного Бога, втілюючого вище благо, премудрість, досконалість і любов. Отцями церкви закладаються християнські підвалини нової духовної культури, де місце філософського Бога займає Бог любові, космологічні уявлення гармонії та впорядкованості змінюють ідеї ієрархічності земного і небесного, людського і божественного. Вибудовуються нові підходи в розумінні морально-естетичних категорій, в яких особливу роль відіграє проблема Божественних енергій та Божественної краси (Діонісій Ареопагіт), краси світла (Василій Великий), співвідношення абсолютної цілісності прекрасного та відносної окремішності відповідного (А. Блаженний), піднесеного як виразу величі душі (Ареопагіт), "добротолюбія" (Василій Кесарійський) та ін.

Зокрема, Діонісій Ареопагіт використовує символічну концепцію імені, застосовуючи діалектику багатоіменності катафатичності та безіменності апофатичності, коли Бог перебуває вище будь-якого імені, розуму, сутності як "надсущий", "надблагий", "надмудрий", "надпрекрасний", де імена Божі не

просто знаки, а "таємничі символи", що підводять розум людини до Божественного світла, який неможливо ні осмислити, ні описати. А тому Істина, Добро і Краса – це імена-реалії, Божественні енергії, "благотворящі промисли", в яких відкривається Бог світу у своєму "самоодкровенні" [1]. Це сили, прояви Бога, завдяки яким він причетний до всього існуючого і множинність яких не порушує єдності Божого буття, виражаючись у Іоанна Дамаскіна в якості "поривів" та "рухів", у Григорія Палами – "нетварного світла", а у Діонісія Ареопагіта – "променів Божества", "енергій".

Переорієнтаційні зрушення епохи Відродження ґрунтувалися на новому осмисленні природи, буття та людини, коли уявлення про "створену природу" ("natura naturata") модифікуються на "природу діяльнісну" ("natura naturans"), з прерогативністю творчо-діяльнісного начала, що створює всі форми речей, тим самим відкинувши середньовічну ієрархаризацію з домінантою духовного над матеріальним. Осмислення проблем істини, добра і краси перебувають у тісних взаємозв'язках з антропоцентричними, гуманістичними та пантеїстичними тенденціями цієї епохи, що здійснили істотний вплив на морально-естетичні інтенції ренесансного мислення загалом.

Так, Микола Кузанський, спираючись на "Ареопагітики" Діонісія та коментарії до них Альберта Великого, в трактаті "Про красу" здійснив своєрідний синтез ідей середньовічного та ренесансного світоглядів. Адже краса, вважає мислитель, зосереджує в собі три елементи: пропорцію і гармонію, розрізненість добра і зла та зв'язок між попередніми елементами через любов як "кінцевої цілі краси" [16, 130], які, у свою чергу, відповідають триєдності буття: єдності, відмінності та зв'язку. У даному підході краса виступає універсальною властивістю природи, що у рівноцінності всіх її проявів як еманаційного сходження з божественного заперечує будь-яку ієрархічність. Адже Бог – це абсолютний максимум і абсолютний мінімум, перебуваючи в усьому, він зумовлює співпадіння творця і створеного, Бога і світу, "будучи всім у всьому, він не є одним більше, ніж інше, оскільки він не є одним так, щоб не бути іншим" [8].

Центром світотворення, найвищою цінністю проголошується людина, яка, за словами Джованні Піко делла Мірандоли, є "великим чудом", яке гідне захоплення його красою, здатністю осягнути істину та моральнісними можливостями. Їй притаманний "героїчний ентузіазм" (Джордано Бруно) з вірою в необмежені творчо-діяльнісні можливості та володіння свободою, яка здатна підняти її до рівня божественного або низвести до світу тваринного.

Проблема концептуалізації універсальної людини, яка втілюється в образі особистості художника з актуалізацією потреби його усестороннього розвитку, мала значний вплив на формування моральних та естетичних поглядів епохи Відродження. "Напевно, вперше в історії у пошуках "універсальної людини", – стверджує В.П. Шестаков, – суспільна думка звернулася саме до художника, а не до філософа, вченого чи політичного діяча" [15, 93], оскільки саме він, на думку російського дослідника, виступав "опосередкованою ланкою між фізичною та розумовою працею", а тому був спроможний до подолання "того дуалізму теорії і практики, знання та вміння, на якому засновувалася вся духовна культура середньовіччя" [15, 93].

З XVII століття культивування розуму та практицизму засвідчує значні соціокультурні та економічні метаморфози суспільного буття, коли детермінанта раціоналістичного світовідношення охоплює всі сфери культури. Знаменитий декартівський принцип "cogito ergo sum", проголошуючи головним критерієм існування думку, свідомість, повністю змінив існуючу картину світу й визначив напрямок розвитку всієї європейської філософії.

Так, раціоналістичні судження резюмуються головними інстанціями правильного визначення прекрасного і доброго, відкриваючі широкі можливості примноження чеснот і благ. Зокрема відстежується інтелектуалізація почуття прекрасного, а краса, в свою чергу, набуває характеристик чіткості, обміркованості, ясності. Через призму природно-наукових методів здійснюються спроби розкрити природу моралі та особливість морального життя людини загалом, коли лише розум людини є гарантом істини та належної високоморальної поведінки.

Подібні думки щодо раціоналізації морального та естетичного висловлювались Б. Спінозою, адже для нього добро і краса є не реальними речами, а певними погодженнями з "всезагальною ідеєю", що породжується людським розумом. Вони постулюються в якості понять, що утворюються внаслідок порівняння речей щодо їх корисливості з відношенням їх до "всезагальної ідеї". Відтак, людина прекрасна і хороша есплікується у площині "взірця людської природи" як носія розуму та існуючого під його керівництвом.

Значний внесок у розвиток світової філософської думки, зокрема моральної та естетичної проблематики, здійснили філософські ідеї Канта, розроблені в трьох фундаментальних працях "Критика чистого розуму", "Критика практичного розуму", "Критика здатності судження". "Його критична філософія, – зауважує В.І. Гусєв, – стала Коперниковим переворотом у філософському пізнанні, являє собою всеосяжну систему, в межах якої досліджуються головні відношення людини до дійсності: пізнавальне, або теоретичне, практичне та аксіологічне" [5, 310]. Адже Кант є творцем нової філософії, методу, етичного та естетичного вчення. Він започаткував нову епоху у філософії, оскільки спрямував філософію на саму людину, її мислення та необхідність усвідомлення морального обов'язку, в якому "кантівська ідея особистості підвищується над чисто індивідуальними нахилами, викликає повагу в інших і ставить на п'єдестал високу гідність нашого призначення" [2, 64].

Головною ідеєю етики Канта виступає підпорядкування всезагальному закону, який наказує практичний розум. Це і є апріорний моральний закон, всезагальний і необхідний, обов'язковий та не-

залежний від тих чи інших життєвих обставин, "робить можливим поняття доброго" [6, 387], виступає основою моральнісних цінностей, визначає конечну ціль людського існування загалом.

Поряд з тим в основоположника німецької класичної філософії вищі апріорні принципи доброї волі виявляються відірваними від світу необхідності та дії в ньому всезагальних законів природи, а свобода протиставляється природним законам необхідності. Адже головним предметом дослідження в "Критиці чистого розуму" постулювався розсудок, який на основі законів механічної причинності покладав закони природи, а в "Критиці практичного розуму" – розум, переднакреслюючий закони волі. З метою вирішення цих перепитій та створення єдиної цілісної системи мислитель встановлює ще одну пізнавальну здатність – здатність судження як місце переходу від теорії пізнання до етики, локалізуючи тим самим зв'язуючу ланку між двома протилежними світами.

Намагання сформулювати три частини філософії: теоретичну, телеологічну та практичну на основі трьох спроможностей людської психіки: пізнавальної, оціннісної та вольової виразились в цілісній системі І. Канта, яку схематично відтворив А. А. Гулига [4, 183] (Таблиця 1).

Таблиця 1

Здатності душі	Пізнавальні здатності	Апріорні принципи	Застосування їх до
Пізнавальна здатність	Розсудок	Закономірність	Природи
Почуття задоволення та незадоволення	Здатність судження	Доцільність	Мистецтва
Здатність бажання	Розум	Конечна ціль	Свободи

Дослідник спадщини І. Канта обґрунтовує ідею єдності пізнавального, етичного та естетичного, оскільки естетичне виявляється тією проміжною ланкою, на основі якої і поєднуються теорія та практика, а антиномічність науки та моралі долається шляхом центрування уваги на художніх потенціях людини. Адже саме "формула філософської системи Канта, – підкреслює А. А. Гулига, – істина, добро і краса, взяті у їх єдності, замкнені на людині, її культурній творчості, що скеровує художня інтуїція" [4, 184].

Однак у постульованій Кантом єдності морального та естетичного німецький філософ розмежовує естетичне світовідношення не лише від пізнавального, а й морального, адже "прекрасне зовсім не залежить від уяви про добре" [7, 229]. У зв'язку з чим П. Гайденко заявляє про "неоднозначність кантівської постановки питання" [3, 90] й доходить висновку, що таким мостом між чуттєвою цариною природи та моральністю може бути лише категорія піднесеного. Але поряд з тим естетичне почуття задоволення від прекрасного, що виникає в результаті гармонійної гри уяви та розсудку, організовує чуттєвість людини у відриві від законів моралі й індиферентності до царини добра. Адже естетична здатність судження смаку базується на зв'язку доцільності з почуттями задоволення та незадоволення, тобто в судженні мається на увазі визначення не об'єкта, а суб'єкта та його почуття, у співвідношенні закономірності розсудку з свободою уяви як своєрідної "гри наших пізнавальних сил".

Варто зауважити, що Шеллінг, редукуючи естетику до філософії мистецтва, ставить його над знанням та людською поведінкою, оскільки саме мистецтву належить бути прообразом науки, а "філософія мистецтва конструює початково не мистецтво як мистецтво даний особливий предмет, а універсум в образі мистецтва..., про все у формі або потенції мистецтва" [14, 65]. Наука лише слідує за тим, що уже виявилося досяжним для мистецтва, тому воно займає верховне становище, оскільки у його творах відображається тотожність свідомих і несвідомих начал, свободи і необхідності, моралі і природи. А у зв'язку з тим, що прекрасне – "це поєднання реального і ідеального…, нерозрізненість свободи і необхідності" [14, 84], то воно перебуває в абсолютній свободі щодо морального начала. І хоча істина, добро і краса для філософа – це три ідеї, що у своїй цілісності відповідають трьом потенціям реального та ідеального світу, але у цій цілісності їх становище не рівнозначне, так як головним критерієм добра і істини виступає краса. Відтак естетичне позбавляється характерної для попередньої філософської рефлексії рівноцінної єдності з морально-етичною цариною, а краса є " настільки ж вище моральнісного, наскільки ціле вище однієї своєї сторони" [3, 111]. Такий перехід від морально-етичного розуміння буття до естетичного, де абсолютна краса репрезентувалася в якості абсолютної тотожності реального та ідеального, а завданням художника поставало проявлення божественного у художніх творах, мало надзвичайно важливий вплив на формування естетичних та художньо-практичних орієнтирів романтизму з посиленням іманентних для естетизму суперечностей між естетичним та моральним, знеціненням розрізненості добра і зла.

Отже, особливість морально-естетичного співвідношення в історико-філософському та культурфілософському дискурсах викристалізувалась в площині єдності трьох вищих "транс-історичних" начал Істини, Добра і Краси, які протягом всієї ґенези людства володіли різними мірками прояву в межах цілого. Адже таке цілісне начало в координатах античного світорозуміння акумулюється в понятті блага та калокагатії, в середньовічному мисленні абсолютним критерієм Істини, Добра і Краси постає Бог, а в епоху Відродження – людина. Гносеологічні аспекти філософії Нового часу певним чином понизили аксіологічну тональність філософського дискурсу, утверджуючи суб'єкт-об'єктний підхід до вищих ціннісних начал та елімінуючи ціннісний світ людини з її пізнавальної діяльності. Відтак, посилюється процес автономії духовних сфер з виокремленням певного начала у розщеплення онтологічної тріади та збайдужінням

її складових один до одного, що у філософії Канта проявилося в автономності естетичної сфери й поглибленні її розриву з морально-етичною проблематикою, а у шеллінгівській рефлексії абсолютизації краси як визначального критерію Істини і Добра, зумовлюючи небезпеку самодостатності краси в її загрозливому зіткненні з морально-сумнівними феноменами людського існування. Така розірваність вищих онтологічних начал поглибилась у соціокультурному поступі кінця XIX–XX ст. у реальній загрозі деперсоналізації та зниження ціннісної значимості людини та її життя, засвідчуючи не лише пантрагічні прояви кризового стану культури, а й пошук стійких морально-естетичних підвалин буття людини в світі, зумовлюючи практичний і теоретичний інтерес до вищих загальнолюдських сенсів, цінностей та ідеалів.

Використані джерела

1. Ареопагит Дионисий. О Божественных именах. О мистическом богословии / Дионисий Ареопагит ; издание второе, подгот. Г. М. Прохоровым ; [перев. с древнегреч]. – СПб. : Глаголъ, 1995. – 370 с.

2. Асмус В. Этика Канта / В.Ф. Асмус // Иммануил Кант. Сочинения в 6 томах. – Том 4. – М. : Мысль, 1965. – Ч. 1.— С. 5-65.

3. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. О миросозерцании Серена Киркегора / П. П. Гайденко // Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М. : Республика, 1997. – С. 11-207. – (Философия на пороге нового тысячелетия).

4. Гулыга А. А. Кант / А.А. Гулыга. – 3-е изд. – М. : Соратник, 1994. – 304 с. – (Серия избранных биографий).

5. Гусєв В.І. Критична філософія Іммануїла Канта / В.І.Гусєв // Західна філософія Нового часу XVII-XVIII ст. – К. : Либідь, 2000. – С. 310-350.

6. Кант И. Критика практического разума / Иммануил Кант. Сочинения в 6 томах. – Том 4. – М. : Мысль, 1965. – Часть 1. – С. 311-501.

7. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант // Сочинения в 6 томах. – Том 5. – М. : Мысль, 1965. – Часть 1. – С. 161-542.

8. Кузанский Н. Апология ученого незнания / Николай Кузанский // Сочинения в 2 томах. – Т.2 ; [пер. с лат. Ю.А. Шигалина]. – М. : Мысль, 1980. – С. 5-32.

9. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. / А. Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М. : АСТ, 2000. – 624 с. – (Вершины человеческой мысли).

10. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 2 / Лосев А. Ф. – Харьков: Фолио; М. : ООО "Издательство АСТ", 2000. – 688. – (Вершины человеческой мысли).

11. Лосев А.Ф. История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 374 с.

12. Платон. Банкет / Платон // Читанка з історії філософії у 6 книгах. Філософія Стародавнього світу ; [під ред. Г.І. Волинки]. – К. : Фірма "Довіра", 1992. – С. 131-142.

13. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина : Очерк истории эстетической аксиологии / Л.Н. Столович. – М. : Республика, 1994. – 464 с.

14. Шеллинг Ф. Философия искусства / Фридрих Вильгельм Шеллинг ; [пер. с нем. П. С. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – 608 с. – (Классическая философская мысль).

15. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В.П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.

16. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория / В.П. Шестаков. – М. : Наука, 1973. – 256 с.

УДК 316.74:7(045)

Юлія Олександрівна Грібер
кандидат філософських наук, доцент,
Смоленський державний університет (Росія)

КОЛЬОРОВА ДИНАМІКА МІСЬКОГО ПРОСТОРУ СМОЛЕНСЬКА ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ (XV–XVII століття)

У статті характеризуються особливості колірної динаміки Смоленська в XV-XVII століттях. Розглядаються механізми трансформації колірного змісту архітектури міста. Аналізується архітектура новозведених будівель та їх колірне рішення. Наводиться документальний опис оформлення окремих міських будівель цього періоду.

Ключові слова: *колір, колірна динаміка, колірний зміст, колористика міста, міський простір, архітектура.*

The article reveals the features of dynamics of Smolensk coloristic in XVth – XVIIth centuries. Mechanisms of transformation of the color content of architecture are considered. The architecture of new erected constructions and their colour design is analysed. The documentary description of projects of coloristic of city buildings of this period is resulted.

Keywords: *color; color dynamics; color content; coloristic of a city; cityscape; architecture.*

© Грібер Ю. О., 2011

Колір відіграє велику роль у створенні архітектурного художнього образу, який будується на гранично-широкому узагальненні. Його найголовніша цінність полягає у вираженні особливої якості, яку Г. Вельфлін назвав "Lebensgefuehl, або почуття життя, епохи", а Н. Певзнер – "Zeitgeist, або дух часу". Мова архітектури своєрідна і дуже абстрактна. Її головні виразні засоби сприймаються в основному візуально. Це симетрія, ритм, обсяг, фактура. Колір архітектурної форми, з одного боку, покликаний збагачувати будівлі та ансамблі у пластичному відношенні: дозволяє уточнити масштаби, пропорції, підкреслити ритмічні пасажі, організувати єдність частин. З іншого боку, він може набувати знакового характеру, приховувати глибокі та сильнодіючі на людину символи. Як правило, колір наділяється символічним змістом, адекватним загальному визначенню понять і смислів конкретної культури, висловлює культурний зміст і характер епохи.

За твердженнями філософів (Л. Бергер, І. Касавін, М. Розов, І. Фарман), культурологів (В. Кульпіна, В. Петренко, Н. Сєров, О. Шпенглер, П. Янішин) та істориків мистецтва (І. Азізян, У. Дженкс, А. Іконніков, Е. Кириченко, А. Лазарєв, С. Хан-Магомедов), архітектурні системи чуйно реагують на зміну тенденцій у системах мислення та світосприйняття. Будинки змінюють свої кольори не тільки залежно від стилю і епохи, а й під впливом геополітичних процесів.

Цікавим матеріалом для дослідження зв'язку між геополітичними процесами і специфічними процесами в розвитку архітектурної колористики є Смоленськ XV–XVII століть – російське місто, яке в 1404 р. увійшло до складу Литви та до 1514 р., на 110 років, опинилося під владою Великого князівства Литовського, а через століття після звільнення, в 1611 р., було взяте поляками і перебувало під їхньою владою до 1654 р. Залежність між цими чинниками не можна представити у вигляді формули. Разом з тим можна виділити домінантні ідеї, які значною мірою визначили складний образ архітектурної панорами конкретного часу.

Древній Смоленськ був дерев'яним містом. Його колірний образ створювався м'якими вохристо-коричневими і сіро-сріблястими тонами різних місцевих деревних порід. Матеріалом для будівництва слугували в основному хвойні породи (сосна, ялина), а також в'яз, осика, рідше модрина, дуб. Така колірна однорідність (вузький діапазон деревних відтінків) давньоруського міста проіснувала до XII століття. Колірний вигляд Смоленська істотно змінився з початком застосування в будівництві цегли та каменю. Крім природних стриманих кольорів дерева, в палітру міста додалися білий і червоний кольори. Глина як матеріал для виробництва червоної цегли, білий камінь і вапно утворили характерне двокольоровість. Поява колірних акцентів, різноманітності вигляду міста пов'язані з розвитком кам'яного будівництва. За розмахом кам'яного будівництва Смоленськ в цей період не поступався Новгороду. М. Воронін і П. Раппопорт дійшли висновку, що в Смоленську XII-XIII століть було споруджено не менше тридцяти кам'яних будівель [5, 400-401].

Силует Смоленська в цей час нагадував піраміду [10, 1-13]. На вершині розміщувався дитинець на Соборній горі. Північну, найвищу точку майданчика дитинця займав кам'яний Собор Успіня Святої Богородиці – головний собор міста, закладений в 1101 році Володимиром Мономахом, який успадкував у 1093 році після смерті свого батька Всеволода Смоленськ і Ростово-Суздальські землі. На північний схід від собору, на схилі пагорба, стояв високий цегляний терем, на південь – невелика князівська церква. Крім цих будівель, на дитинці були й інші будівлі, але дерев'яні. Дитинець був обнесений стіною з вежами і валом. Нижче, в піраміді, розміщувалися монастирі, церкви, дзвіниці, терема. Композиційно значущі будівлі розташовувалися уздовж Дніпра, так що найбільш мальовничі панорами міста повинні були відкриватися при русі по річці. "Головну частину міста, – пише М. Рідко, – становив кремль або дитинець, обнесений земляним валом з палісадами і з ровом; по боках його, уздовж річки, тягнулися передмістя, а по ярах і уздовж Дніпра розкинулися багаті монастирі, теремі і церкви, оточені тінистими садами ..." [17, 8].

Основним типом древніх кольорових носіїв міста став православний храм. Саме собори, церкви та монастирі створювали колірний лад давньоруського міста. Через відсутність в Смоленську будівельного каменю в храмовій архітектурі застосовувалися глиняна, цегла-сирець і керамічна цегла типу візантійської плінфи, що чергувалися з товстими шарами в 3-4 сантиметри рожевої цем'янки. Червоний колір побудованих із цегли будівель потім змінювали, використовуючи в обробці зовнішніх і внутрішніх стін техніку вапняної штукатурки.

В цілому вигляд Смоленська в XII-XIII століттях формувався небагатими за кольором спорудами. Кам'яні храми височіли над дерев'яною житловою забудовою і мали біле, трохи рожеве забарвлення. Колір цегли (фарбування під цеглу або сама цегла) підкреслював декоративні елементи. Гармонію білих півтонів не порушували свинцеві сріблясті покриття дахів. У кам'яних будівлях було багато білизни, а контраст з дерев'яною забудовою був максимальним.

Будівлі періоду, коли Смоленськ входив до складу Великого князівства Литовського, не збереглися. У розпорядженні дослідників знаходиться незначна кількість матеріалів, аналіз яких дозволив би зробити висновки про особливості архітектури та її колористику. Відомо, що в литовський період в Смоленську продовжило розвиватися кам'яне будівництво. Однак, незважаючи на те, що Вітовт дарував місту свободу віросповідання та ряд інших пільг, Смоленськ був ізольований від православної слов'янської культури та його архітектура перебувала під західноєвропейським культурним впливом. Наявні письмові джерела, графічні зображення дозволяють стверджувати, що колорит Смоленська цього періоду створювався з контрасту деревного поля стін з білизною храмів, червоними і сірими площинами дахів.

У 1514 році Смоленськ був повернений до складу Русі. Оскільки місто стояло на головній дорозі, що веде до Москви із заходу, його оборона мала величезне значення для безпеки Московської держави. Військова загроза з боку польсько-литовської держави спрямувала зусилля на зведення фортечних укріплень, які додалися до числа найбільших кольороносіїв міста і стали головним ансамблем Смоленська цього часу.

У Розрядних книгах 1475-1598 років відзначено, що спочатку в Смоленську існував "велике старе дерев'яне місто" [18, 51]. Дерев'яна фортеця була збудована з дуба і захищена глибокими ровами. На це вказують М. Меховський (1517), С. Герберштейн (1526). Так, Матвій Меховський вказував, наприклад, що це був "замок і місто ..., збудоване з дуба і захищене глибокими ровами" [11, 3]. Сигізмунд Герберштейн, який проїжджав через Смоленськ в 1526 р., теж записав, що він має "фортецю, збудовану з дуба, яка містить в собі дуже багато будинків" [6, 111-112].

У 1554 році Смоленська фортеця постраждала при пожежі, і за указом Івана Грозного в місто був відправлений князь Василь Дмитрович Данилов "місто Смоленськ делат".

Радник імператорського апеляційного суду в Чехії Данило Принц із Бухова, що побував в Росії в 1576 і 1578 роках, писав про Смоленськ, що він "розташований між деякими пагорбами, в ньому всі будівлі побудовані з дерева і без жодного певного порядку, проте в місті видніється багато храмів, досить красиво побудованих з опаленої цегли. Сама фортеця розташована на дуже високому місці, крім стіни, якою вона оточена, кам'яного храму і якихось дерев'яних висновків, вона нічого іншого не має" [13, 49]. За свідченням Стефана Гейса, який бачив Смоленськ в 1593 році, це було "найзнаменитіше прикордонне місто", в якому була "фортеця, дуже висока, тільки вся дерев'яна" [11, 3].

У 1596-1602 рр. для зміцнення оборони Смоленська навколо міста зводиться могутня кам'яна фортеця з вежами. Керував будівництвом Федір Савельєв на прізвисько Кінь, який прославив себе спорудою білого міста в Москві. Спочатку всі стіни і вежі фортеці були побілені вапном. Дві ділянки стіни були побілені навіть зверху [8, 11]. У будівництві фортеці було витрачено 320 000 бочок вапна [3, 25]. Знизу стіна облицьована з обох сторін вапняковим каменем. Завдяки своєму кольору фортеця мала дуже ошатний вигляд. Величезна площа стін і веж виблискувала білизною вапняної побілки.

Продовжуючи традиції XII-XIII століть, окремі архітектурні деталі були декоративно розфарбовані мумією – червоно-коричневою фарбою "під цеглину": рамкові обрамлення бійниць веж і прясел стіни, деякі елементи карнизів веж і проміжки між карнизами. Таке ж забарвлення оперізувало і середні частини деяких веж. У багатьох випадках поверхня, покрита мумією, була розграфлена білилами, імітуючи ряди цегляної кладки. Такий малюнок був на верхній частині цоколя, навколо бійниць, в проміжках між карнизами [11, 32].

Час повільно нищив вапно зі стін. У XVIII – на початку XIX століття фасади кріпосної стіни ще були частково покриті шаром вапна. Навіть на початку XX століття кріпосна стіна ще зберігала залишки побілки, особливо помітної на вежах. І.І. Орловський у своєму описі стіни зазначає, що "вся стіна з обох сторін була обштукатурена вапном, сліди якої помітні й досі" [14, 28]. У "Короткому описі Смоленського Успенського кафедрального собору", складеному в 1912 році, за кольором стіна порівнюється з червонуватою стрічкою [12, 3]. При реставраційних роботах [16] побілка не поновлювалася. Однак навіть у середині XX століття стіна зберігала білуватий колір.

Білим кольором композиційні домінанти міста – церкви, монастирі, тереми – об'єднувалися з його стіною. І це об'єднання, безумовно, несло певну емоційну інформацію. Білий колір стіни висловлював надію на мир. На білому тлі невигідно виділялися б сліди від обстрілу під час облоги, тому побілка стіни свідчила про вторинність її оборонної функції.

На зубці башт спирався досить високий залізний, дерев'яний або черепичний дах [14, 29].

Соборний пагорб в литовську епоху зберіг своє призначення кремля, або дитинця. Цегла, рожева штукатурка і черепиця надавали місту теплий червонувато-рожевий колорит.

Після взяття міста поляками в 1611 р. Сигізмунд зажадав, "щоб місто було укріплене і прикрашене", "щоб у ньому оселилися жителі і про всяк випадок були убезпеченими" [14, 64]. Польська окупація в Смоленську позначилася на розвитку архітектури на цій території в першій половині XVII століття. Було відновлено пошкоджену при облозі міста кріпосну стіну (по-польськи "замок"). Були побудовані кам'яна ратуша з годинником, кам'яні лавки, королівський бастіон. У польських умовах здачі Смоленська від 15 березня 1611 підкреслювалася недоторканність собору та інших храмів "віри грецької" [1, 385]. Однак після захоплення Смоленська в місто почали прибувати уніати і католики, для латинізації населення поляки переробили ряд церков під католицькі собори. В панорамі міста з'явилися костел єзуїтів (кляштор) на Вознесенській горі, костел домініканців на Козловській горі, костел Бернадіно на місці Троїцького монастиря на Кловці, Михайлівський костел у Блоні, костел біля Мономахового собору. Російські храми найчастіше не перебудовувалися, а тільки декорувалися на основі модного на той час у Європі раннього бароко [3, 30] або просто перефарбовувалися. Прагнення розташовувати соціально найбільш значущі будівлі на найвищих точках міста, на думку А.В. Іконнікова [9, 119], пов'язане з ідеєю "осі світу". Колірна трансформація будівель наділяла їх явними рисами польської архітектури і повинна була надати Смоленську вигляд, характерний для польських міст.

У XV столітті була проголошена церковна унія православ'я і католицтва під керівництвом Риму, в XVII столітті на Смоленщині ще існували уніатські храми.

Пам'ятники світської архітектури раннього і середнього середньовіччя до наших днів не збереглися.

Архітектура народного житла, як і раніше, залишалася простою. Будівлі зводилися з дерева. Дерев'яна архітектура відрізнялася стриманою гаммою відтінків вільхової, осикової, липової дошки. Перевага віддавалася хвойним породам – ялині і сосні.

Зовнішність Смоленська в роки польської окупації добре представлена на плані польського картографа Вільгельма Гондіуса (1634), гравірованому за малюнками Йоганна Плейтнера. План Гондіуса виконаний у традиції побудови панорамних видів міста, а тому позбавлений глибини і об'єму. Плоска силуетна розгортка не стільки передає загальне враження від міста, скільки є своєрідним образотворчим списком основних міських будівель. Смоленськ продовжує зберігати загальний вигляд російського міста. З'являються тільки окремі будинки з явними рисами польської архітектури – кілька польських костелів (костел Бернадіно – з однією дзвіницею, трансептом і осносиметричним хрестоподібного плану і великим восьмигранником над средокрестієм, костел єзуїтів – з масивною дзвіницею, гранчастою апсидою хору і високою чотиригранною вежею, увінчаною куполом, над перетином нефа і трансепта) і міська ратуша з типовою для західної архітектури годинниковою вежею, обробленою стрілчастими декоративними деталями.

На вигляді Смоленська 1627 р. зображений палац, влаштований на Василівській горі: "видно високу Грановиту башту, оточену шестикутною стіною, так що вся споруда нагадує середньовічний рицарський замок" [14, 10]. Місто оточене білою стіною з баштами. Привертає увагу самостійність червоного кольору. Гравюра добре передає колірний простір міста – поєднання білих стін будівель і червоних дахів башт та окремих будівель.

Кам'яний Успенський собор істотно постраждав від вибуху, але, як і раніше, залишався архітектурним ядром міста. Зображення стародавнього храму на плані В. Гондіуса за всієї його умовності й фантастичності передає деякі реальні риси споруди. Величина будівлі, мабуть, не перебільшена. У польських джерелах говориться, що собор був "величезний" і "гарний", що взагалі весь комплекс архієрейського будинку був "прекрасно збудований".

Загалом у період найбільш активного формування загальноросійської школи зодчества та слов'янської самобутності в російській архітектурі в XV-XVII століттях Смоленськ виявився виключеним з цього процесу. Протягом цих трьох століть місто відчувало сильний західноєвропейський культурний вплив, перебуваючи спочатку під владою Литви, а потім Польщі. Це не могло не відбитися на колірних традиціях.

Після повернення Смоленської землі до складу Московської держави в 1654 р. (остаточне повернення відбулося за Андрусівським перемир'ям 1667 р.) поступово почала відновлюватися російська зовнішність міста. Костел на Соборній горі та інші католицькі будівлі були зруйновані, тільки ратуша зберігалася до кінця XVIII століття. Замість католицьких і уніатських храмів в архітектурному силуеті міста в цей період знову почали домінувати численні православні церкви, собори, монастирі.

Спочатку культові будівлі будувалися з дерева: "судячи по старих гравюрах і малюнках, переважаючими були хрестоподібні, оточені галереями і вельми схожі на білоруські, храми" [2, 10]. У західних та центральних районах Смоленщини дерев'яні храми аж до кінця XIX століття повторювали прототипи з Білорусі. Вони мали хрестоподібні форми двох варіантів: у вигляді хреста з рівними гранями (дерев'яні храми в Смоленську на місці Воскресенської церкви та церкви Богоявленського собору) і у вигляді хреста з витягнутою західною гранню (наприклад, Духівська церква в селі Мазикі).

Архітектура міста ще довго продовжувала залишатися під західноєвропейським впливом. У центрі міста, як і раніше, важливу роль у забудові відігравала місцева шляхта, що залишилася жити в Смоленську, і в архітектурному оформленні будівель виявлялися "життєрадісні українські та стримані білоруські смаки" [3, 32].

Смоленська архітектура кінця XVII століття характеризувалася появою будівель, що поєднували російські і західні традиції. Західний вплив був сильнішим в західних і центральних районах Смоленщини, де жили переважно білоруси, поляки, росіяни, латиші, литовці. "На відміну від більшості російських міст, де міські силуети створювалися на тлі дерев'яних будинків п'ятиглавих і шатрових храмів і дзвіниць, міста Смоленщини, крім Вязьми і Гжатська (східні райони), мали дещо інший художній образ. Популярним на цій території став православний храм, що нагадує західну базиліку ... " [15, 33]. Суттєвою рисою російської архітектури цього часу стало посилення зв'язків з народними традиціями. Проте в Смоленську в оформленні не з'явилися колірна строкатість і багата узорчастість, характерні для народного мистецтва.

Використані джерела

1. Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею. – Т. 2. – СПб., 1841. – 501 с.

2. Архитектурные памятники Смоленской области. В 2 кн. – Кн. 1 / под ред. В. Плужникова. – М.: Всесоюзный НИИ искусствознания, 1987. – 337 с.

3. Белогорцев И. Архитектурный очерк Смоленска / И. Белогорцев. – Смоленск: Смолгиз, 1949. – 98 с.

4. Богуславский Г. Смоленская земля в литовский период / Г. Богуславский // Смоленская старина. – 1914. – Вып. III. – Ч. 1. – С. 51-53.

5. Воронин Н. Зодчество Смоленска XII – XIII вв. / Н. Воронин, П. Раппопорт. – Л.: Наука, 1979. – 414 с.

6. Герберштейн С. Записки о московитских делах / С. Герберштейн. – СПб.: А.С. Суворин, 1908. – 383 с.

7. Грибер Ю. Эпистема цвета в смоленской архитектуре и живописи / Ю. Грибер. – Смоленск: Маджента, 2008. – 296 с.

8. Довгялло Д. Смоленск в 1654 г.: несколько слов по поводу 250-летия со времени окончания польского владычества в г. Смоленске (23 сентября 1654 – 3 октября 1904 г.) / Д. Довгялло. – Вильна: Типография А. Г. Сыркина, 1905. – 40 с.

9. Иконников А. Функция, форма и образ в архитектуре / А. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 149 с.

10. Каменева Т. Принципы сохранения исторического ядра в системе современного Смоленска / Т. Каменева, О. Полубинский // Консервирование и реставрация недвижимых памятников истории и культуры. – Вып. 2: Методы исследования исторических городов и принципы сохранения их в современных условиях. – М.: Экспресс-Информация, 1990. – С. 1-13.

11. Косточкин В. Крепость Смоленска / В. Косточкин. – М.: [б. и.], 2000. – 40 с.

12. Краткое историческое описание Смоленского Успенского кафедрального собора. – 4-е изд. (репринт) / послесл. В. Аникеева. – Смоленск: Библиотека журнала "Годы", 2003. – Вып. 41. Серия "Наследие". – 40 с.

13. Начало и возвышение Московии. Сочинение Даниила Принца из Бухова / пер. с лат. Ив.А. Тихомирова. – М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1877. – 75 с.

14. Орловский И. Смоленская стена 1602-1902 / И. Орловский. – Смоленск: [б. и.], 1902. – 218 с.

15. Пастухова З. Градостроительство на Смоленщине в XVIII – XIX веках / З. Пастухова. – Смоленск: Радопа, 2006. – 38 с.

16. Покрышкин П. Смоленская крепостная стена / П. Покрышкин // Известия имп. археологической комиссии. Вып. 12. – СПб., 1904. – С. 1-25; Вып. 32. – СПб., 1909. – С. 17-29 и 42-44; Вып. 36. – СПб., 1910. – С. 7-8, 26-27, 46 и 63-69.

17. Редков Н. Смоленск в его прошлом и настоящем / Н. Редков. – 2-е изд. (репринт). – Смоленск: Годы, 2000. – 36 с.

18. Сапожников В. Оборонительные сооружения Смоленска (до постройки крепости 1596-1602 гг.) / В. Сапожников // Смоленск и Гнездово. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – С. 50-79.

УДК 111.85.7.01.78.01

Олена Олексіївна Капічіна
кандидат філософських наук, доцент
Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Даля

МУЗИЧНА ФОРМА: ТЕОРЕТИКО–МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДОСВІД СЕМІОТИКО-ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

В опус-музиці XX ст. виникають нові специфічні тенденції в формоутворенні, які потребують ретельної уваги. В статті аналізується теоретико-методологічний досвід семіотико-естетичного аналізу музичної форми. Доводиться, що музична форма є насамперед логічною конструкцією музики, яка локалізує й упорядковує час.

Ключові слова: *музична форма, композиція, динамічна форма, форма у русі.*

The new specific trends appear in opus-music XX age in formation, which need for rapt attentions. Theorist-methdological experience semiotics-aesthetic analysis of the music form is analysed in article. It proven that music form there is first of all logical design of the music, which will localize and regularizes time.

Keywords: *music form, composition, dynamic form, the form astir.*

Проблема музичної форми – одна з важливих музично-теоретичних та семіотико-естетичних концепцій цілісності музичного твору, котру паралельно з теоріями гармонії, ладу, фактури, структури, драматургії, змісту музичного твору розвивали музикознавці у XX ст. Арнольд Шенберг, наприклад, в "Основах музичної композиції" виділив такі значення цього терміна. "Термін "форма" використовується в кількох смислах. Коли він залучається у зв'язку з двочастинною, тричастинною або рондальною формами, він вказує на кількість частин. Вираз "сонатна форма" вказує, навпаки, на розмір частин і складний характер їх відносин. Говорячи про менует, скерцо та інші танцювальні форми, маємо на увазі розмір, темп і ритмічні характеристики, властиві танцю" [18]. Якщо цей термін розглядати в естетичному смислі, то вираз "форма", вважає Шенберг, означає те, що композиція у відповідний спосіб організована, тобто складається з багатьох елементів, які функціонують за принципом живого організму. Без такої організації музика була б аморфною масою.

Одним із перших вітчизняних мислителів, хто звернувся наприкінці 40-х років до проблеми форми, був відомий радянський (московський) теоретик музики І. В. Способін. Його фундаментальний підручник "Музична форма" широко використовувався у музично-педагогічній практиці. Поряд із ґрунтовними дослідженнями різних років Л. Мазеля [6], В. Цуккермана [7], С. Скребкова [9], Ю. Холопова, В. Холопової [12], Ю. Тюліна і Т. Бершадської [11], Б. Асафьєва [1], В. Бобровського [2], широкому загалу відомі праці сучасних дослідників С. Шипа [14], В. Москаленко, Т. Кравцова, Н.О. Горюхіна, В. Задерацького та ін.

© Капічіна О. О., 2011

Більшість з цих досліджень аналізують фундаментальні проблеми формотворення: музичну форму як цілісне поняття; основні компоненти музичної мови (ритм, мелодія, фактура, тематизм, типи викладу). Ці дослідження розглядають проблему музичної форми в контексті музикознавчого аналізу, що загалом зрозуміло, тому що на перший план тут виходять суто музичні проблеми. Наприклад, І. Способін говорить, що "Музичною формою називається будова музичного твору. Форма визначається змістом кожного окремого твору, створюється в єдності із змістом і характеризується взаємодією всіх окремих звукових елементів, розподілених у часі" [10, 9]. І далі: "суть форми, яка протікає у часі, завжди являє собою процес, тобто розвиток" [10, 10]. Він вважав за необхідне подати в своєму посібнику загальні особливості аналізу музичного твору, обравши для цього теоретичний (логічний) метод викладу. Способін визначає основні елементи формоутворення в музиці, принципи розвитку музичних форм і два основні типи музичних форм (гомофонічні і поліфонічні). Це приклад саме музикознавчого підходу до виявлення смислу проблеми музичної форми. Але відомі праці, в яких музична форма розглядається і в контексті естетичного або структурально-семіотичного аналізу. Об'єктивне розуміння ними музичних явищ у цілому або окремого художнього твору тісно пов'язане із новітніми філософськими, естетичними, психологічними, мовознавчими, семіотичними, музично-історичними та іншими знаннями.

Якщо звернутися до класичної праці Б. Асафьєва "Музична форма як процес", то слід підкреслити, що його розуміння музичної форми акцентує увагу саме на естетично-соціальній детермінації музики, її інтонаційній природі. "Музична форма, як явище соціально детерміноване, насамперед пізнається як форма (вид, спосіб і засіб) соціального виявлення музики в процесі інтонування" [1, 9]. Форма – це не тільки конструктивна схема, зазначає Асафьєв, це соціально відкристалізована організація музичного матеріалу, тобто закономірно розподілена у часі. Інакше кажучи, музична форма, за думкою мислителя, є організацією музичного руху (нерухомого музичного матеріалу не існує). Тобто процес музичного формоутворення розвивається на основі інтонаційно-діалектичного принципу. Асафьєв, виходячи з вибраного ним принципу класифікації музичних форм, підрозділяє їх на дві великі групи: форми, що базуються на принципі тотожності, і форми, що базуються на принципі контрасту. Систематизацію форм тільки "у чисто конструктивному відношенні", без розуміння процесу їхнього інтонаційного становлення Асафьєв вважає методом, який не тільки унеможливлює розкриття основних закономірностей музичного мистецтва, а призводить до формалізму. Відрив форми від інтонації, за його словами, доводить "до абсурду дуалізм форми й змісту" [1, 60]. Протиставляючи своє вчення про форму-процес сформованій практиці аналізу лише форми-схеми в її статиці, Асафьєв, природно, приділяє спеціальну увагу питанню про сили, що зумовлюють і організують музичний розвиток, та вивченню їхньої дії. При цьому він підкреслює, що це – діючі сили, "виникаючі в самому процесі інтонування, а не міфічні першопричини" [1, 52]. Отже, саме процесуально-часова природа музики визначає формоутворення. Асафьєв пов'язує розвиток засобів виразності музики із закономірностями інтонування як "прояву думки, з музичними тонами в їхньому різноманітному сполученні зі словесним мовленням" [1, 211].

В. Бобровський, досліджуючи функціональні основи музичної форми, вказує, що "музична форма – це багаторівнева ієрархічна система, елементи якої володіють двома нерозривно зв'язаними між собою сторонами – функціональною й структурною" [2]. Під функціональною стороною він розуміє все, що стосується змісту, ролі, значення даного елемента в даній системі; під структурною – все, що стосується його конкретного вигляду, внутрішньої будови. Обидві сторони, за Бобровським, можна відокремити тільки шляхом логічного абстрагування, тому що вони існують у нерозривній єдності. "Функція завжди виступає в модусі структури, а структура завжди функціональна" [2]. Відтак у даному дослідженні автор як початковий рівень процесу формоутворення приймає тематичне ядро, тему й подібні їй інтонації. Функціонально-процесуальний метод дослідження тексту здатний виявити й образну систему, і художню ідею, і всі їх породжуючі соціально зумовлені історико-стилістичні фактори. Методологію функціонального аналізу, що була впроваджена Бобровським, треба розуміти як вивчення зв'язків музичних явищ на основі діалектичної єдності багаторівневих функціонально-структурних співвідношень. За структурою Бобровський вбачав визначальну функцію музики.

В. В. Медушевський, розглядаючи подвійну сутність музичної форми, пропонує розрізняти в ній два рівні – розгорнутий і скорочений. Перший рівень форми сполучений з її неподільно-цілісним характером, особливо актуальним у процесах сприйняття, виражається в драматургії музичного цілого. Другий апелює до аналітико-раціональної діяльності свідомості й втілений у композиційно-структурних особливостях будови [8].

Розглянемо погляди сучасних українських музикознавців на це питання. Н. О. Горюхіна у праці "Вчення про музичну форму" виділяє фундаментальні категорії і принципи музичного мистецтва. Розкриваючи закономірності будови і функції музичної форми, дослідниця наголошує на об'єднанні філософсько-естетичного аспекту вивчення музичних форм з морфологічним, граматичним і типологічним. Для Н. Горюхіної важливі обов'язковість синтезу всіх компонентів форми, на основі яких і народжується поняття про музичну форму як змістовну структуру [3].

Інший дослідник С. Шип демонструє структурально-семіотичний розгляд, спрямований на виявлення семіотичних рівнів побудови музичної форми: звуковий, інтонаційно-мовний, фактурний і композиційний. Він теж відзначає ієрархічність будови музичної форми. Розглядаючи поняття форми в теоретичному та практичному аспекті, С. Шип має на меті подати цілісне наукове знання про музику,

зокрема про устрій форми та засоби вираження художнього змісту в музичному творі [14], а також основні навички самостійного теоретичного аналізу музичних явищ будь-якого походження, складу, змісту. Він вважав за необхідне подати загальні особливості аналізу музичного твору, обравши для цього "теоретичний (логічний) метод викладу". Отже, музична форма в широкому значенні, за С. Шипом, це "реальний або уявний звуковий предмет (чи процес), що сприймається чуттєво, є організованим за певними законами й принципами і має художньо-образне значення" [14, 39]. Матеріальною субстанцією музичної форми, за думкою науковця, є звук. Це приклад нового погляду на інтерпретацію музичної форми, який стає все більш поширеним у зв'язку з новими формами сучасної опус-музики. Так, наприклад, якщо звук є процесом, що має початок і кінець, певну тривалість у часі, то музична форма також має початок, тривалість і завершення.

Аналізуючи ієрархічні рівні будови музичної форми, Шип зосереджується на найвищому – композиційному. Саме композиційну будову, а також типову модель, що лежить в основі композиційної організації певного конкретного твору, Шип називає музичною формою у вузькому значенні поняття [14, 42]. Інтегративним принципом, що сполучає всі ці рівні будови музичної форми він вважає систему стиля. Таким чином, тільки через з'ясування закономірностей і властивостей організації кожного зі структурних рівнів форми, можна, за концепцією Шипа, осягнути цілісні механізми народження і втілення у формі й сприйнятті музичних художніх образів.

Отже, визначальною особливістю останніх праць є комплексний підхід до розкриття проблеми музичної форми. Ця категорія музикознавчої науки розглядалася як у вузькому так і в широкому розумінні, як в архітектонічному й процесуально-динамічному аспектах, так і невіддільно від художнього змісту, константних конкретно-історичних характеристик творчості різних епох, у тісному контакті з проблемами мислення й сприйняття, з врахуванням специфіки побутування музичного твору в соціумі. Чітко проглядається опрацювання методики цілісного аналізу твору. З врахуванням виразного акценту на новітні тенденції і технології опус-музики, що виникли в другій половині XX ст. .

Як відомо, одною із цілей композиторів XX століття було "сфотографувати процес" ("to arrest the process", Лігетті), тобто знайти спосіб зафіксувати перманентні зміни – будь то у внутрішньому світі живих істот або в зовнішньому світі, у природі. Відповідно, музична форма була спрямована – тим або іншим шляхом – на переосмислення й наступне перетворення мінливості сучасного миру в зафіксовану музичну структуру. Взагалі треба підкреслити, що в XX ст. народження нових експериментальних форм музики, вже має достатню базу наукового осмислення. "Форма в класичному розумінні вже давно перестала існувати. Зараз музикознавці шукають нові терміни, щоб ними позначити нові форми", вказує французький диригент Жан Деруайє [4]. Отже, розглянемо що відбувається з формою в сучасній музиці.

Два композитори початку XX століття постають перед нами сьогодні як провісники нової музики, особливо у сфері форми. Кожний з них сформулював своє відношення до музичної форми з майже афористичною стислістю. Перший афоризм належить Клоду Дебюссі: "Я усе більше й більше переконуюся, що музика, по суті, не може бути утиснута в традиційні фіксовані форми" [16, 439]. Інакше кажучи, Дебюссі не приймав традиційні форми. Другий афоризм був сформульований Густавом Малером: "...кожне повторення – це вже неправда. Твір мистецтва повинний постійно рухатися вперед, подібно самому життю" [15, 147]. Іншими словами, Малер не визнавав точних повторень. Обидва афоризми-гасла – "ні традиційним формам і ні точним повторенням" – мають велике значення не тільки для розуміння творів Малера й Дебюссі. Як відомо, творчість Малера була джерелом натхнення для таких різних композиторів, як Беріо й Шостакович, а творчість Дебюссі – для Мессіана, Лігетті й багатьох інших. У результаті творчі пріоритети Малера й Дебюссі – а мова йде про досить впливові тенденції – стали пріоритетами й для наступних поколінь. Дзеркалом цих пріоритетів стали два феномени в музичних структурах. Перший – уникнення типових, сформованих структур, аж до їхнього повного зникнення (властиво Дебюссі й пізніше Лігетті). Другий – фундаментальна трансформація загальновживаних форм (типово для Малера й пізніше для Шостаковича, як і для антипода Малера – Стравінського) [5].

Ю. Крейніна, аналізуючи феномени сучасних форм у музиці, розглядає обидва феномена як прояв в музиці динамічних процесів. Спираючись на формулювання відомого російського музикознавця В. Цуккермана [13], під динамічними процесами Крейніна розуміє не тільки зміни в самій динаміці (що нерідко трапляється, наприклад, у сонатній репризі), а й продовження розвитку із уже досягнутої раніше крапки, перетворення зміни в основний спосіб просування форми. Зміна в цьому випадку переважає над більш статичними елементами музичної структури. Тому замість типових форм з'являються антитипові, суто індивідуальні, нестандартні форми музики. Наприклад, симфонії Малера можуть бути розглянуті як зразок трансформації відомих форм. Малер, кидаючи виклик музичному світу, жодного разу не вертається до однієї й тієї ж структури циклу (мається на увазі співвідношення між частинами циклу). Загальновизнано, що симфонії Малера цілеспрямовано ведуть слухача до фіналу. Один з перших дослідників симфоній Малера Пауль Беккер навіть визначив їх як "симфонії фіналу". Це формулювання підкреслює виняткову роль фіналу як розв'язки драми, що розвертається протягом усього твору. Саме у фіналі пояснюються зміст подій і відкривається істина – у кожній симфонії інша й з іншим підтекстом. Одним із дослідників симфонічних фіналів у європейській музиці є

Майкл Тальбот, який виділяв чотири типи фінальних частин: 1) релаксуючий (relaxant), 2) підсумовуючий (summative), 3) фінал – прощання (valedictory), 4) гібрідний (hybrid) [19]. Англійський музикознавець розглядає фінал Першої симфонії як гібридний, а фінал Дев'ятої – як фінал-прощання, інші фінали лише згадуються; очевидно, вони не повністю вписуються в запропоновану Тальботом класифікацію. Знайти й обґрунтувати принцип класифікації малеровських фіналів дійсно вкрай складно: у кожному складається особлива структура, причому виникає вона в першу чергу як результат екзистенціального пошуку, а не в колі лише властиво музичних принципів побудови форми.

Форма симфонічних фіналів Малера – це завжди "форма у русі", в становленні. Крейніна, проводячи паралелі між ідеями пояснення динамічних форм за допомогою графічного уявлення Пауля Клеє, визначає музичні форми Малера. "Формами у русі" Клеє називав серед багатьох "спіраль", "стрілу", "коло" [17, 52-54]. Отже, для Малера найбільш явним проявом динамічного принципу стає "спіраль", достатньо згадати велику кількість намічених, але не реалізованих кульмінацій цілей, перенос головної кульмінації в кінець фіналу. У деяких симфоніях Малер немов посилає стрілу від початку першої частини до початку фіналу: у П'ятій симфонії це підйом від до-дієз-мінору в ре-мажор, у Сьомій – від сі-мінору вступу до першої частини до до-мажору фіналу; в обох випадках перед нами стріла, що злітає нагору [5]. У Дев'ятій симфонії, що відома своєю унікальністю, стріла немов падає на землю – від ре-мажору першої частини до ре-бемоль-мажору фіналу. Надзвичайно рідкою формою є у Малера коло – символ повернення до вихідної точки, до початку твору. Єдиний приклад такого "повернення на круги свої" – Шоста симфонія; тут два тризвуки, мажорне і мінорне, "що звучать у першій частині й фіналі як голос невблаганної вищої сили, чий вирок не можна заперечити в земному суді" [5]. З'єднуючи початок і кінець симфонічного циклу, дві із трьох згаданих форм, спіраль і стріла, стають візуальними символами семантичного одкровення композитора: спіраль веде слухача до вершини-апофеозу (іноді із чіткою християнською символікою, як у фіналі Другої й Восьмої симфоній, іноді – з пантеїстичною, як у Третій). Висхідна стріла стає символом перебореного страждання й знаходження змісту – особистого й вселюдського, спадна – смиренності перед долею, прийняття небуття.

Отже, малеровські музичні динамічні форми є прикладом народження нових музичних структур, відкритих для нескінченного семіозису. Ми можемо зазначити, що музична форма є перш за все логічною конструкцією музики, що локалізує й упорядковує час.

Використані джерела

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376с.

2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Сов. композитор, 1978. – 375с.

3. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів / Н. О. Горюхіна. – К., 1990. – [Електронний варіант рукопису].

4. Жан Деруайе: наша музыка непопулярна, даже антипопулярна // Французский дирижер пожаловался на публику [Электронный ресурс] / Газета "Коммерсантъ". – 23.03.2007. – №47 (3623). – Режим доступа: http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=752381.

5. Крейнина Ю. Малер и Клее: о динамичной форме в музыке и изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Ю. Крейнина // Израиль XXI. – 2010. – № 23. – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Mahler_Klee.htm.

6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – М.: Сов. композитор, Изд. 3. – 1986. – 527 с.

7. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М.: Сов. композитор, 1967. – 752 с.

8. Медушевский В. К. О музыкальных универсалиях / В.К. Медушевский // Скребков С.С. Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1979. – С.179-183.

9. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. – М.: Музыка, 1958. – 330 с.

10. Способин И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин [учебник. – 7-е изд.] – М.: Музыка, 1984. – 400 с.

11. Тюлин Ю. Музыкальная форма / Ю. Тюлин., Т. Бершадская, И. Пустыльник и др. – М.: Музыка, 1965. – 396 с.

12. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебн. пос.. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

13. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме / В. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 121-137.

14. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навч. посібн. / С. В. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.

15. Bauer-Lechner N. Recollections of Gustav Mahler / N. Bauer-Lechner. – London : Faber & Faber, 1980, 147 p.

16. Kamien R. Music, an Appreciation / R. Kamien. – New York : McGraw-Hill, 1988 (4th ed.). – 439 p.

17. Klee P. Pedagogical Sketchbook / P. Klee. – London : Faber and Faber, 1968, P. 52-54.

18. Shoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. Edited by Gerald Strang, with an introduction by Leonard Stein / A. Shoenberg. – New York: St. Martin's Press. Reprinted 1985.

19. Talbot M. The Finale in Western Instrumental Music / M. Talbot. – Oxford University Press, 2001.

УДК 17.021.2

Андрій Юрійович Морозов
кандидат філософських наук,
докторант Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

ОСОБИСТІСТЬ У КОНТЕКСТІ МІФОПОЕЗІСУ

У статті розглянуто міфологічні аспекти людини як "проекту". Зазначається, що моральне самоосмислення особи базується на фронезісі, що має радше інтуїтивну, ніж раціональну природу.
Ключові слова: *ідентичність, наратив, міфопоезіс, фронезіс, інтуїція.*

The mythological aspects of a man`s "project" are observed in the article. It is stressed that the moral self-comprehension is based on "phronesis" which has rather intuitive than rational nature.
Keywords*: identity, narrative, mythopoesis, phronesis, intuition.*

Новоєвропейська парадигма мислення абсолютизувала значення нормативно-раціоцентричної компоненти моральної свідомості, мінімізувавши або взагалі вилучивши з неї всі поза-розсудкові елементи. Раціоналізація життєвого світу і процеси розчаклування (М. Вебер, Ю. Габермас, Г. Маркузе, Т. Адорно, Д. Белл) були покладені в основу магістрального розвитку європейської цивілізації і науки. Проте в європейській культурі завжди існували інтелектуальні альтернативи домінуючому раціоналізму, спроби більш інтегрального підходу до розуміння свідомості взагалі і моральної свідомості зокрема (англійський сентименталізм, кембриджські неоплатоніки, романтизм, російська філософська традиція, філософія життя, феноменологія, екзистенціалізм, постмодернізм, трансперсональна психологія). Всіх їх об'єднує зацікавленість нераціональними (тобто чуттєвими, підсвідомими, ірраціональними або над-раціональними) елементами. Неможливість пояснити людську особистість, її світосприйняття і самовідношення у суто раціональних схемах спонукає нас до гіпотези про міфопоетичну основу життя, що має позараціональний, тобто інтуїтивний характер.

Питання "хто я?" стосовно власної ідентичності задає собі кожна здравомисляча людина. Зусилля філософської рефлексії, в свою чергу, повинні бути спрямовані на з'ясування умов можливості самої постановки цього питання. Отже, проблема полягає в наступному: що забезпечує цілісність особистості, єдність її ідентичності в часі? Існують різноманітні критерії ідентичності: психологічний, біологічний, трансцендентальний, наративний. Наша основна теза полягає в тому, що ми пропонуємо ввести ще один додатковий критерій ідентичності – міфопоетичний.

Концептуальні витоки постановки проблеми сягають спадщини бл. Августина, Дж. Локка та І. Канта, а теоретичною базою дослідження цього питання виступають праці дослідників П. Рікера, Ч. Тейлора, М. Фуко, Е. Макінтайра, Г. Гадамера, А. Ф. Лосєва, М. Еліаде.

Мета статті – простежити зв'язок понять самоідентичність, пам'ять, наратив, міфопоезіс, фронезіс, інтуїція.

Коротко нагадаємо читачеві традиційні підходи до проблеми ідентичності, а потім перейдемо до проблеми міфопоезісу. Згідно з Дж. Локком, цілісність уможливлюється завдяки пам'яті особистості про життєвий досвід і визначення його як свого власного. Термін "особистість" можна застосовувати лише щодо раціонального агента (rational agent), що здатен виконувати закони, а отже, підлягати правовій оцінці. Відтак, ідентичність має морально-правові імплікації. Дж. Локк апелює до основної умови буття морального агента, а конкретно до саморефлексивної свідомості. Формулу ідентичності, за Дж. Локком, можна записати так: особа Y у момент часу t2 ідентична до особи X в момент часу t1, якщо і тільки якщо свідомість Y може бути подовженою, розширеною назад (extended back) до X, або коротше, якщо Y пам'ятає думки і досвід X. Цей локківський підхід до ідентичності започаткував цілий напрямок в подальшій літературі, який умовно можна назвати "психологічним підходом". Згідно з ним, критерій ідентичності наступний: X в момент часу t1 ідентичний Y в момент часу t2, якщо і тільки якщо між X та Y існує психологічна неперервність і зв'язність, що включає в себе такі компоненти як спогади, інтенції, цілі, бажання, переконання, однаковість характеру тощо. Підкреслимо, що персональна ідентичність є умовою для моральної відповідальності. Я не можу відповідати за свої вчинки, якщо я не усвідомлюю, що це мої власні вчинки, що їх зробив саме Я. Наразі запишемо нашу формулу ідентичності з урахуванням думки про те, що відношення ідентичності – це відношення, що ґрунтується на відповідальності. Що ж робить Y у момент часу t2 ідентичним до X в момент часу t1? Саме те, що Y не лише пам'ятає, але й відповідає за вчинки X.

Роль пам'яті у формуванні ідентичності особистості призводить до фундаментальних питань. По-перше, запам'ятовування і забування формує моральні умови особистості. Чи відповідальна людина за вчинки, які вона не пам'ятає? Тут виникає ціла низка прикладних проблем. Наприклад, чи несе відповідальність за свої вчинки людина хвора на шизофренію, з роздвоєнням особистості тощо? По-друге, що вважати смертю людини? Спираючись на психологічний критерій, смерть наступає тоді, коли

© Морозов А. Ю., 2011

індивідуум більш не здатний підтримувати психологічний зв'язок та єдність, а його ідентичність зникає, припиняється. Такий критерій смерті здобув в літературі назву higher brain standard [6], коли смерть настає у разі безповоротної втрати здатності до мислення. Використовуючи цей стандарт, ми можемо твердити, що пацієнти у стані ПВС (перманентному вегетативному стані) вже мертві.

Розмірковуючи про психологічний критерій, виникає і ще одне принципове питання: що виступає умовою можливості єдності психіки? Виходячи з ідеалістичних філософських систем І. Канта та Г. Фіхте, ми повинні визнати існування певного мета-психологічного принципу, який би забезпечував єдність нашого досвіду. Таким принципом може виступати трансцендентальне Я, завдяки якому досягається єдність апперцепцій, а дані чуттєвого досвіду впорядковуються і набувають причинно-наслідкових та логічних зв'язків. В межах томізму і неотомізму аналогічним принципом виступає душа як форма тіла, або акт, завдяки якому потенції людської субстанції стають дійсними. На нашу думку, немає великої різниці між трансцендентальним (чистим) Я і душею в схоластичному значенні цього слова. І перше, і друге є трансцендентальною умовою можливості свідомості та її єдності. Проте, ані трансцендентальне Я, ані душу не можливо виявити емпіричним шляхом, тому ця субстанціалістська концепція часто піддається критиці з боку позитивізму та класичної раціональності. Зрештою, якщо ми елімінуємо такі поняття, як "трансцендентальне Я", "душа", "сутність", "природа", тоді все, що в нас залишиться – лише тіло. І тут ми змушені ввести наступний критерій ідентичності – біологічний.

Біологічний критерій ідентичності ставить під сумнів психологічний. Представники цього підходу задаються питанням, а що ж є сутністю людини. Наприклад, Я можу виступати в різних ролях, іпостасях, бути водієм, виборцем, батьком, професором, дорослим, але все це не є моєю сутністю. Вище ми зазначали, що захисники психологічного підходу твердять, що моєю сутністю є особистісність (personhood), що й зберігає мою самоідентичність завдяки неперервності психологічного зв'язку. Але тут постає питання – а до того, як у людини сформувалася особистість, коли вона була дитиною, немовлям, плодом в утробі матері, це була вона чи ні? Можлива відповідь на це така: мою єдність (ідентичність) в часі зберігає той факт, що я є біологічним організмом. Критерій ідентичності в такому разі наступний: Якщо X це особа в момент часу t1 і Y існує в будь-який інший момент часу, тоді X=Y якщо і тільки якщо біологічний організм Y продовжує (знаходиться в неперервній єдності) з біологічним організмом X. Зауважимо, що X не обов'язково повинен бути особою, але також і плодом, або людиною в стані коми тощо. З біологічного критерію ідентичності випливає й біологічний критерій смерті, що реально застосовується в медицині: смерть – це не припинення самосвідомості і пам'яті, а зупинка серця та респіраторних функцій. І отже рішення вимкнути систему штучного вентилювання легенів у пацієнта в стані коми – це моральне рішення, що потребує величезного ступеню відповідальності.

Ідентичність як наратив. Коли ми говоримо про ідентичність, у нас виникають два питання. Перше питання в літературі здобуло назву "питання ре-ідентифікації": за яких умов особа залишається однією і тією ж в різні моменти часу? Вище ми зазначали, що ідентичність тримається на єдності пам'яті та на єдності біологічного організму (тіло). Але існує ще одне проблемне "питання характеристики" (characterization question), де ми можемо знайти точки дотику між ідентичністю та проблемами етики. Це питання звучить так: за яких умов різноманітні психологічні характеристики, досвід та вчинки можуть бути приписані, віднесені (attrubutable) до особи? Або іншими словами, що робить вчинки, за які я несу відповідальність, саме моїми; чому я приписую їх собі?

Вище ми сказали, що пам'ять є необхідною передумовою ідентичності. Пам'ять себе пов'язана по-перше, із створенням історії власного життя (біографії), і по-друге, із проекцією (антиципацією) людини свого життя в майбутнього. Отже, досвід стає моїм досвідом, якщо я правильно включаю, інтегрую його в історію свого життя, яку сам розповідаю. Для того, щоб бути особою, унікальним моральним агентом, мій досвід має бути уніфікований, зібраний в історію (наратив) мого життя. Тільки тоді цей досвід набуде значення і логічного зв'язку з іншими подіями, якщо Я поміщу його в контекст моєї історії. Підкреслимо, що наратив дозволяє особі осягнути власне життя як ціле. Таке цілісне бачення неможливе без "трансгресії" (М.Фуко), переступання по той бік тут і зараз. Людина проектує, творить себе саму, несе відповідальність за цей проект перед собою та перед іншими.

В книзі "Після чесноти" Е. Макінтайр зазначає, що життя людських спільнот розгортається у часі, і тільки у часовій формі, у формі історичного оповідання (нарації) можна збагнути життя людини і розповісти про неї. Отже, моральний суб'єкт осмислює і вибудовує своє життя у світлі життєвого наративу. Додамо від себе, що осмислення людиною свого особистісного наративу передбачає перебування в герменевтичному колі "перед розуміння – розуміння", "загальне – одиничне", "ціле – частина", бачення себе з перспективи можливого належного (тобто з позиції ідеального "деонтичного світу" цінностей), майбутнього (буття-до-смерті, конечності) і минулого ("закинутості в світ"), що передбачає інтуїтивну антиципацію. Особистість як "проект" (Ж. П. Сартр, М. Гайдеггер) та "антиципація" (забігання наперед) тяжіє до смислової завершеності в "остаточних дефінітивних думках" (Д. Генріх). В цих думках людина "підбиває підсумки свого життя і виокремлює значущі моменти для себе" [3, 11].

Самопроектування можна трактувати як результат романтичної настанови "жити поетично" (С. К'єркегор), або постмодерної – "жити граючи", тобто творчо будувати власне життя як витвір мистецтва. Генеалогія цієї настанови простежується в ренесансних концептах "людини-деміурга", що творить себе сама. В процесі морального самоздійснення особа постає як автор власного життєвого

наративу і несе відповідальність за нього, за себе як продукт власної творчості. В свою чергу, зверненість до Іншого перетворює авторство на співавторство і співтворчість (де відповідальність вже не індивідуальна, а колективна чи глобальна). Якщо ідея індивідуального авторства є суто модерним продуктом, то ідея співтворчості сягає своїми корінням в християнську філософію, в догмат про синергію (спів-дію) двох воль: людської і божественної.

Міфопоезіс. Іншим аспектом створення власної історії життя є те, що вона постає як "персональний міф" – тобто як історія, у справжність якої вірю я та інші. Необхідність творення власного міфу передбачає піклування, "турботу" (М. Фуко, М. Гайдеггер) про себе і про інших. Коли я намагаюся зробити свою нарацію зрозумілою собі, то в той же час я думаю про те, як мене зрозуміють та оцінять інші. Тут ми виходимо на проблему інтерсуб'єктивності та відповідальності, що добре розроблена у філософії символічного інтеракціонізму та у комунікативній традиції Ю. Габермаса та О. Апеля. Однак, нас в даному разі цікавить паралель між самопроектуванням і міфопоезісом. Очевидно, що людина, створюючи себе, творить власний міф про своє життя та інтерпретує його за внутрішньою логікою міфу, що є "транс-історичним інваріантом" (С. Гатальська). Це означає, що людина будь-якої культурно-історичної епохи, навіть претендуючи на науковий світогляд, все одно перебуває в міфі. По-перше, будь-який світогляд, в тому числі й науковий, базується на певних міфологемах. Науковий світогляд не може звільнитися від міфологічних домішок (наративів, що приймаються на віру) і не може повністю відповідати критеріям строгої науки, адже його аксіоматичні засади (наприклад, раціоцентризм, поступальний прогресивний рух) не можна верифікувати (тобто перевірити на істинність) засобами самої науки. Якщо навіть ми припустимо такий малоймовірний сценарій, то все одно самий завзятий науковець в повсякденному житті, у спілкуванні з людьми, у рефлексії та саморефлексії не може мислити стовідсотково науково. Його повсякденний спосіб пояснення докорінно відрізняється від природничонаукового способу пояснення, а навпаки є чуттєво-інтуїтивним. По-друге, виникає фундаментальне питання: чи може світогляд взагалі бути науковим? С. Аверинцев у праці "Шлюб і сім'я" зазначає, що "кожна наука і кожна наукова дисципліна… має право і обов'язок знімати проекції з предмета вивчення на свої екрани і працювати з цими проекціями. Та ось світогляд, що заслуговує на таке ім'я, не може мати справу з проекціями. Він тому і світ-огляд, що силкується оглядати світ, а не методологічні екрани. Науковий світогляд – це contradiction in adjecto" [1, 453]. Отже, науковий світогляд – це суперечність у визначенні. Світогляд має бути цілісним, він тяжіє до єдності. І цю єдність він може здобути лише в царині міфу. Адже ми знаємо, що основною характеристикою міфу є холізм (від англ. whole – ціле), що передує будь-якій диференціації. Продовжуючи думку А. Ф. Лосєва про те, що міф означає реальну "чуттєву тканину життя" [4, 7], а не щось фантастично-ілюзорне, можна припустити, що внутрішня структура життєвого наративу, принаймні у природній некритичній настанові свідомості, завжди залишається "міфологічною". Наприклад, з феноменологічної точки зору (тобто як факт свідомості) час і простір сприймаються особою так, як вони повинні сприйматися в межах міфу, а не наукової настанови, тобто якісно неоднорідно, нелінійно. Пам'ять, яка зберігає психологічну єдність ідентичності, розташовує всі події хронологічно в часі. Але час психологічний, історичний і фізичний не дорівнюють один одному. Якщо використати античні терміни, то внутрішнє міфопоетичне сприйняття поділяє час на хронос і кайрос. Хронос відповідає за лінійний час, що простягається немов стріла між минулим та майбутнім і є незворотнім. Хронос не має якості (або якісно нейтральний) – це чиста кількість, що можна виміряти певними приладами. Натомість кайрос – це якісний час. В давньому Римі кайрос ототожнювали з Фортуною (богинею долі). Кайрос – час особливих звершень, час вдачі, час для здійснення героїчних подвигів. В християнській теології поняття кайрос використовується для позначення божественної місії Ісуса Христа, втілення Бога в людину, період Його земного життя. Що стосується особистого наративу, то на нашу думку, кайрос означає внутрішнє переживання часу власного життя як якісно неоднорідного. У персональному міфопоезісі відбувається моральна оцінка часу. Це добре простежується на прикладі мовних зворотів: "настав мій час", "старі добрі часи", "лиха година", "марний час", "вбити час", "корисний час". Можна припустити, що особистісний міфопоезіс відтворює архетипові міфічні структури, принципи, або навіть сюжети, але в спрощеній секуляризованій формі. Наприклад, міф про Вічне Повернення, про який писав М. Еліаде [5], стосується не лише примітивної культури стародавніх племен, але й індивіда, який живе в наш час. Міфологічне повернення у Той Час (старослав. "Во Время Оно", англ. "Once upon a time", лат. "In illo tempora") на рівні особистості можна тлумачити як підсвідоме бажання особистості повернутися в той час, коли вона була щаслива: дитинство, молодість, перше кохання. Колись відомий психіатр Отто Ранк в своїй праці "Травма народження" писав, що всім людям притаманне підсвідоме бажання потрапити назад у внутрішньоутробний стан, адже стрес від пологів залишається у підсвідомому немовля і дає відбиток на все психічне життя людини, що згодом проявляється у вигляді комплексів, фобій тощо. Якщо погодитися з цією концепцією, то можна трактувати бажання повернення до лона матері в тому числі й як вираз архетипового бажання повернутися у Той Час. Якщо у традиційному міфі Той Час – божественний, тобто особливий час, коли боги перебували на землі і жили серед смертних, то у сучасному секулярному світі відкидається онтологія і метафізика часу, а береться лише його психологічний атрибут. Той Час позначає "щасливий час", тобто стан єдності. Етимологічний зв'язок щастя і єдності добре видно у російській мові: слово "счастье" має спільне коріння зі словом "часть", а префікс "с" означає "разом із". Отже, я

щасливий, коли я відчуває себе частиною якогось цілого. Відповідно нещастя – це ситуація відчуженості та відокремленості, атомізованості.

Внутрішнє міфологічне сприйняття простору також передбачає членування та ієрархічний поділ на центр – периферію, профане-священне, величне – буденне. Зрозуміло, що в даному разі йдеться не стільки про фізичний центр простору, що можна виміряти геометрично, а символічний центр, "домінанту", на якій робиться смисловий акцент. Такий центр імпліцитно присутній в усіх формах людської культурної діяльності та її осмислення, починаючи від архітектурного будівництва або написання художнього і музичного твору, і закінчуючи дизайном одягу. Зрозуміло, що символічна оцінка простору і часу як доброго чи поганого абсурдна з точки зору природничої науки і класичної раціональності, але цілком адекватна в межах міфопоезісу.

Фронезіс. Морально-аксіологічний вимір особистісного міфопоезісу повинен ґрунтуватися на особливому виді знання. Якщо згадати поділ Арістотеля на софію, фронезіс і техне, то саме "фронезіс" дозволяє самопроектування. Фронезіс як практична мудрість відрізняється і від софії (метафізичної мудрості), і від техне (знання-уміння). Фронезісу не можна навчити чи продемонструвати, вона осягається прямо і безпосередньо, тобто інтуїтивно. Арістотелівське поняття фронезісу набуло подальшої експлікації в новоєвропейській філософії. В роботі Г. Гадамера "Істина і метод" показано, що з фронезісом тісно пов'язані такі елементи, як почуття такту, здорового глузду, смаку. Всі їх також можна розглядати як такі, що стосуються інтуїтивної сфери. Здоровий глузд (common sense) – "суспільне почуття правильності і спільного блага" (Дж. Віко), "чеснота серця, а не розуму" (А. Шефтсбері), яка пізнається "прямо та інтуїтивно" (Ф. Хатчесон), інтуїтивна схильність серця і "живе осягнення речей шляхом безпосереднього дотику" (Ф. Етінгер), скеровує нас тоді, коли "розсудок затьмарений" (Т. Рід) [2, 62-63]. Такт – внутрішнє почуття і спосіб моральної оцінки ситуації, для якої у нас немає знання, що походить від загальних принципів, дозволяє тримати щодо Іншого дистанцію, не вторгаючись в його особисту сферу. Близьким до такту є смак – чуттєва здатність до розрізнення, дистанції і самодистанції, що дозволяє уникати надмірності і веде до поміркованості, містить нормативний компонент і тому уможливлює моральні судження і вибір (англійські моралісти, Д. Юм, І.-Ф. Гербарт). Широке тлумачення смаку саме як морального почуття дозволяє, зокрема, зробити висновок, що давньогрецькі етичні системи є "етикою гарного смаку" (Г. Гадамер).

Міфопоезіс та герменевтика. В межах міфопоезісу адекватним є розуміння життя не ззовні, а у внутрішньому самостійному переживанні, безпосередній достовірності. Це дає нам підставу порівняти міфологічну інтерпретацію із герменевтикою як мистецтвом розуміння та інтерпретації. Якщо життя є базовою реальністю, що не підвладна природничо-науковим методам пізнання (індукція, експеримент, атомарні факти), інтуїтивне переживання тут набагато адекватніше. Адже розсудок (ratio) виявляє і впорядковує "зв'язки і відношення між мертвими речами" (А. Бергсон), і не здатний схопити життя у його безперервному процесі й цілісності. Коли В. Дільтей та Ф. Шлейермахер стверджують про "конгеніальний інтуїтивний зв'язок" або "самозанурення в цілісну конституцію автора" [3, 127], завдяки яким можливе спонтанне розуміння Іншого до всякої наукової об'єктивації, то чи не є таке пізнання міфологічним?

Граничні смисли міфопоезісу. Граничним смислом (метою) самопроектування є буття і Бог. Життя особи, що будує свій власний міф, характеризується ситуацією відчуження. Це проявляється як розірваність сущого від свого буттєвого джерела, "забування буття" (М. Гайдеггер). Таке відчуження може бути "зняте" духовною інтуїцією (споглядання), яка виводить людину з "низин буття" (Das Man) в його "висоти" (М. Бердяєв), в сферу творчості, абсолютної свободи. В нерелігійній версії людина покликана "вслуховуватися" в голос буття, чи раптово вислизає в нього в "граничній ситуації" (тривога, жах, бунт), у "замилуванні". Через прослуховування музики, читання вишуканої поезії чи споглядання краси природи особа підноситься в вищий ідеальний світ, або світ духовних смислів та первообразів. В релігійному варіанті діалог людини із джерелом буття відбувається завдяки участі в таїнстві. Яскравим прикладом є християнське "спілкування в Євхаристії" (англійське слово Communion перекладається як Євхаристія, причастя, літургія, спілкування). У таїнстві існуючі амбівалентності природи знімаються надприродним, "благодатним" через екзистенційну настанову "я вірую" (Г. Марсель, Хр. Янарас), що осягається серцем (кордоцентрична філософська традиція). В цьому контексті фронезіс або prudentia постає як "дар розсудливості", а серце розглядається як "місце" зустрічі людини з Богом "обличчям до обличчя", що потребує попереднього морального очищення через відповідні аскетичні практики. Для позначення стану неамбівалентності, якого воліє досягти людина, доцільно ввести два поняття, що не мають однозначних перекладів українською: grace (з англ. – милість, милосердя, доброта, грація, вишуканість, красота, благодать) і Sachlichkeit (з нім. – посутність, річ, "щойність", "доброзичливе ставлення до сущого, що постає в єдності істини, добра, краси" (Г. Генгстенберг). Grace і Sachlichkeit ми трактуємо як феноменологічно близькі специфічні моральні модуси екзистенції, завдяки яким особистісний міфопоезіс досягає смислової завершеності.

Отже, невід'ємною частиною самоконструювання є міфопоезіс та інтуїція, завдяки яким свідоме життя досягає саморозуміння. Життєвий шлях особи має: а) екзистенційний аспект, що полягає у подоланні індивідом власної партикулярності та конечності, розмиканні та трансценденції Я назустріч Іншому; б) соціальний аспект, що полягає в запобіганні механіцизму та відчуження, подоланні атомарності суспільства та побудові суспільства солідарності завдяки спів-причетності та спів-участі; в) мі-

фопоетичний аспект, що полягає у саморозумінні особистості в царині власного міфу, що має трансісторичну природу; г) моральний аспект, що полягає в тому, що самоконструювання і самовідношення основане на фронезісі та його складових (такт, смак, здоровий глузд), які мають позарозсудковий характер; д) буттєвий аспект, що полягає тому, що самопроектування неминуче ставить перед особистістю граничні метафізичні питання про сенс буття, існування Бога та безсмертя душі, на які даються відповіді в "серці" (Г. Сковорода, П. Юркевич), тобто в інтуїтивний спосіб.

Використані джерела

1. Аверинцев С. Шлюб і сім'я. Несвоєчасний досвід християнського погляду на речі // С. Аверинцев // Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 2004. – 640 с.

2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Гадамер Х.- Г. [пер. с нем. Б. Н. Бесонова]. – М., Прогресс, 1988. – 704 с.

3. Генрих Дитер. Свідоме життя. Дослідження співвідношення суб'єктивності і метафізики /Генрих Дитер [пер. з нім. В.М. Терлецького]. – К.: Курс, 2006. – 188 с.

4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Лосев А. Ф. – М.: Правда, 1990. – 490 с.

5. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Элиаде М. [пер. с фр. А. А. Васильевой, Ю. Н. Стефанова, Н. К. Гарбовского]. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.

6. Olson Eric T., Personal Identity, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/identity-personal

УДК 17.241

Ігор Петрович Печеранський
кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв

РЕЛІГІЯ ТА МОРАЛЬ В КОНТЕКСТІ "ЕТИЧНОГО МОНІЗМУ" О.М. ОЛЕСНИЦЬКОГО

У статті висвітлюється проблема співвідношення релігії та моралі в творчості професора морального богослов'я Київської духовної академії Маркелліна Олексійовича Олесницького (1848-1905). Автор акцентує увагу на спробах академічного вченого, який, спираючись на здобутки західноєвропейської та східно-православної етичної думки, намагався не лише вказати на причини духовно-моральної кризи суспільства в другій половині XIX століття, а й обґрунтувати етичну науку шляхом привнесення у мораль надприродного ідеалу (Бога) синтезу релігійного та морального елементів свідомості.

Ключові слова: *православне віровчення, київська духовно-академічна філософія, М. Олесницький, моральне богослов'я, етика, душа, серце, розум, віра.*

In article the problem of a religion and morals` parity in creativity of the its divinity of Kiev spiritual academy`s professor Markellin Alekseevich Olesnitskiy (1848-1905) is covered. The author focuses attention on attempts of the academic scientist, leaning against achievements of the West European and East orthodox ethical thought, not only to specify in the reasons of spiritually-moral crisis in a society in second half of XIX-th century, but also to prove an ethical science, an injection's way in morals of a supernatural ideal (God), synthesis of religious and moral elements of consciousness.

Keywords: *orthodox dogma, the Kiev spiritually-academic philosophy, M.Olesnitskiy, moral divinity, ethics, soul, heart, reason, belief.*

Що значить бути "людиною XXI століття"? Всюди чуються відгомін відповідей: бути вищим на голову за своїх попередників. Але чи це дійсно так? Сьогодні світ охопила глобальна економічна криза, яка не оминула й Україну, яка, на нашу думку, попередньо була підготовлена ще більш глобальнішою та фундаментальнішою моральною кризою. Починаючи з кінця XIX століття, коли повною мірою проявили себе етичні наслідки теорії еволюціонізму в культурі, релігії та суспільстві й перманентно та послідовно впродовж усього XX століття (взяти хоча б першу та другу світові війни) відбувалися стрімкі та кардинальні зміни, які, впливаючи на духовно-цивілізаційні основи буття людей, мали стабільно-регресуючий характер. В різні епохи були різними й духовні орієнтири. Які орієнтири обрало для себе сучасне покоління? Беззаперечний факт: ми маємо швидкий, а радше сказати, революційний рух вперед в облаштуванні та вдосконаленні комфорту нашого зовнішнього життя – vivat, матеріально-технічний прогрес! А як бути з прогресом моральним? Тут також є свої беззаперечні факти: падіння моралі, проблема "алкоголізму та нащадків", "вільна любов", маніпулятивний вплив телебачення та реклами, під час якого реалізується т.зв. "гедоністичний проект", який жваво формує попит через широкий спектр пропозицій (азартні

© Печеранський І. П., 2011

ігри, наркотики, алкоголь тощо), тотальна корумпованість всього суспільства (від ЖЕКів до вищих органів влади), погіршення якості освітніх послуг тощо. Світ, в якому ми сьогодні живемо, сміливо можна назвати часом дурних манер. Для цього існують свої економічні передумови: які можуть прививатися манери в суспільстві, де жінка є "рушієм торгівлі" (зверніть увагу на те, що сьогодні успішна реклама – реклама за участю еротизованого жіночого образу)... У кожної людини створюються власні критерії моральності. Цінності, які колись вважалися абсолютними, релятивізуються. За принцип життя був взятий дух егоїзму! Індивідуалізм паразитує на духовному житті людини, сприяючи її моральній деградації.

Де шукати ліки від цієї "хвороби"? Їхній рецепт давній та простий – слід за основу свого життя, за принцип, брати вічні, абсолютні та незмінні ціннісні орієнтири. Тим більш, якщо це є внутрішньою потребою самої душі. Звернемося до слів майже невідомого для сучасного читача письменника: "...при всьому достатку земних благ та чуттєвих насолод душа людська залишається незадоволеною, так як вона прагне життя неземного, духовного; – вимагає свободи, любові, правди, віри, героїзму і т.д., а всього цього не вдосталь за умов малодушного егоїстичного прагнення до чуттєвого самозадоволення та за умов обмеження свого горизонту виключно цим земним життям" [4, 465]. Ця цитата взята з праці "Моральний прогрес" (1884), автором якої є екстраординарний професор морального богослов'я Київської духовної академії Маркеллін Олексійович Олесницький (1848-1905). В світлі порушеної нами проблеми – тенденції та причини деморалізації сучасного суспільства – хотілося б звернутися до творчості згаданого автора з метою аналізу та залучення напрацьованого ним досвіду вирішення моральних питань, які є важливими для розуміння тенденцій розвитку духовних засад сучасної культури та історії, зокрема в Україні.

Декілька слів про Маркелліна Олексійовича. Народився у м. Теофіопіль Староконстянтинівського повіту Волинської губернії в родині священика. Тут він закінчив духовне училище та семінарію (1863-1869). В 1869 році вступив до Київської духовної академії, а по закінченню її у 1873-му був залишений на кафедрі морального богослов'я та педагогіки, як один з найкращих випускників. 6 березня 1874 року стає магістром богослов'я. З 11 листопада 1873 р. по 12 травня 1905 р. перебував на службі в Академії. Сумлінно та самовіддано з року в рік він присвячував себе викладанню та науці, відмовляючись від службової кар'єри. Як зауважує П. Кудрявцев, вчений "частіше бесідував з книгами, ніж з людьми" [2, 676]. Моральне богослов'я та педагогіку читав по уставу 1884 р., а в 1895 р. був переведений на кафедру психології, яку займав до кінця свого життя. Цьому посприяв тодішній ректор Академії митрополит Іоаннікій, якому особливо було не до вподоби надмірне тяжіння у своєму підході М. Олесницького до етичних теорій протестантських богословів. На цьому акцентували увагу також професори П. Ліницький та М. Ястребов, вважаючи що вчений покладає в основу поняття моралі не "спеціально-християнські", а універсальні та загально-гуманітарні засади. Мабуть, це й було причиною повільного визнання, або радикального невизнання його наукового доробку (ради Московської та Київської духовних академій не прийняли його дисертації "Із системи християнської моралі"), лише 31 грудня 1898 р. він був затверджений на посаді екстраординарного професора, а в 1904 р., незадовго до своєї смерті, отримав докторський ступінь... Попри це, авторитет вченого серед своїх колег та студентів був досить високий. О. Чеканівський назвав його "істинним християнином-подвижником", а Д. Богдашевський відмічав, що вчений "не тільки філософ в науці, але й філософ по життю ". Його цінували як вмілого педагога, а ще більше як послідовного християнського мораліста. Академічні вчені були одностайними – своїми працями він вніс численні роз'яснення в найпотаємніші сфери етики, намагаючись надати цій науці можливу повноту та життєвість, звільнити її від пут "мертвого схоластизму"[8, 710-713]. Серед них варто відмітити основні: "Християнська іфіка" (1879), "Моральний прогрес" (1884), "Курс педагогіки" (1885), "Із системи морального богослов'я" (1888-1889), фундаментальна та оригінальна праця "Історія моральності та моральних вчень" (1882-1886), "Моральне богослов'я" (до нас дійшли як конспекти лекцій, зокрема рукописи 1888 р., так й численні видання, перероблені з доповненнями), "Із системи християнської моралі" (1896), "Конспект лекцій по психології" (рукописи, датовані 1901 р.).

Серед інституційних та ідейно-теоретичних чинників, які зумовлюють специфіку підходу М. Олесницького до етико-релігійної проблематики, слід назвати, по-перше, метафізичну кризу 60-х рр. XIX століття (поворот від абсолютизму до песимізму, позитивізму та матеріалізму) та утилітарну переоцінку моралі (поява течій нігілістичного та утопічного моралізму), та, по-друге, загальну тенденцію звернення богословської науки до "джерел протестантської етики та католицької моральної теології ", з метою пристосування її до потреб шкільної освіти. Як відмічають сучасні дослідники історії етичних вчень, повторюючи раніше висловлену думку Г. Флоровського, що семінарська програма з морального богослов'я, враховуючи Устав 1867 р., була укладена та адаптована відповідно до "системи" Хр. Пальмера та "теософізму" й супранатуралізму Р. Роте (1799-1867). В Московській духовній академії дотримувалися християнської етики К. Зайлера (ще під впливом Ф. Голубинського), а в Казанській Філарет Філаретов читав моральне богослов'я, керуючись підходом відомого ліберально-протестантського богослова та екзегета В. М. Л. Де-Ветте (1780-1849). На підручнику Платона Фівейського та курсі морального богослов'я П. Солярського, який був виданий в 1860-х рр., також позначилися впливи "протестантських та католицьких посібників" [1, 803]. Серед джерел, які були враховані при розробці курсу морального богослов'я київським вченим, попри текстів Св. Письма та творів Отців Церкви, варто виокремити праці: а) з західноєвропейської філософської та богословської етики – Халібеуса ("Historische Entwickelung der speculativen Philosophie von Kant bis Hegel" (пер. вид. 1837), "System d. spekulativen Ethik"(1850),"Philosophie und Christenthum" (1853)), Й. Фіхте-мол. ("Die Idee der Persönlichkeit und der individuellen Fortdauer" (1834 та

1855), "Speculative Theologie" (1846-1847), "System der Ethik" (1850-1853)), Г. Ріттера ("Die christliche Philosophie bis auf die neuesten Zeiten" (1858-1859)), Й. Мартенсена ("Den chrisielige Dogmatik" (1840-1850), "Die christliche Ethik" (1871)), Ландау ("System d. gesammt. Ethik" (1877)), Вернера ("System der christlichen Ethik" (1850)), К.Е. Лютарда ("Vorträge über die Moral des Christenthums" (1872)), Р. Зейделя ("Ethik oder Wissenschaft vom Seinsollenden" (1874)), О. Еттінгена (Die Moralstatistik und die christliche Sittenlehre; Versuch einer Socialethik auf empirischer Grundlage (1868-1873)) та ін.; б) з православних джерел – праці Дм. Ростовського та Т. Задонського, еп. Феофана ("Листи про християнське життя" (1880)), П. Могили ("Православна сповідь віри" (1662)), катахезиси митрополитів Платона та Філарета, Н. Фаворова ("Нариси морального православно-християнського вчення" (1864) та "Про християнську моральність" (1879-1880)), І. Кочетова ("Риси діяльнісного вчення віри" (1824)), прот. В. Бажанова ("Про обов'язки християнина" (1847)), прот. П. Солярського ("Записки по морально-православному богослів'ю" (1860)), прот. І. Халколіванова ("Православне моральне богослов'я" (1875)) та ін.

У вже згаданій нами статті "Моральний прогрес", яка була опублікована в "Трудах Київської духовної академії", київський вчений, здійснивши моральну діагностику духовного життя 60–80-х років XIX століття, називає їх часом "загального невдоволення та розчарування у житті". Це час, на його думку, коли природа людини знаходиться в "морально-ненормальному" стані. Такі тенденції, як пізнання природи та створення численних винаходів задля цього, багатоманніття внутрішньо-суспільних організацій, широке розповсюдження істинного богопізнання, ніби й свідчать про ситуацію, коли відбувається поворот від матеріалістичного та атеїстичного напрямів й, становлення на кращий шлях, однак, проблема, вважає дослідник, полягає в іншому: "...майже вся увага в наш час звернена на об'єктивну моральність, на область зовнішніх виявлень та зовнішньої діяльності волі, а поза увагою пропущена воля, як внутрішнє самовизначення, полишений в тіні особистий настрій людини, забута моральна субстанція діючого суб'єкта" [4, 470]. Причини такого об'єктивізму в етиці – відчуженність сучасної людини від живої віри в особистого Бога. Сутністю моральності, переконаний М. Олесницький, є внутрішнє самовизначення до добра. Сучасні теорії, які беруть за основу чи то матеріалістичний світогляд, чи то метафізичну систему Геґеля, чи то психологічну теорію Гербарта, намагаються знайти вихід в концепції "розумової освіти", що породжує в системі виховання феномен інтелектуалізму. Чи це вірний шлях? Вчений виголошує – наука може вдовольнити лише голову людини, але не достатня для її життя! Основна вада інтелектуалізму полягає в тому, що він за принцип життя бере дуалізм (теоретичного та практичного, тілесного та духовного, земного та небесного). Саме він й лежить в основі хибного світосприйняття сьогодення. Тому, основне завдання, яке ставить М. Олесницький перед православно-християнським вченням про мораль або моральним богослов'ям – визначення такого принципу, який би узгодив релігійне вчення з фактами наукового, художнього та морального розвитку людства, уможливив "сплетіння" духовних інтересів людини в єдине ціле (етичний монізм).

Визначення цього принципу логічно пов’язане у творчості вченого з проблемою реформування етичної науки, визначення її предмету, методу та місця в системі богословсько-філософської освіти. Тому, вихідними для автора є два питання: по-перше, чи має етика власний предмет? та, по-друге, чи є він настільки стійким, щоб бути об'єктом наукового дослідження? Намагаючись визначити місце етики в системі практичної філософії, поряд з філософією права та філософією мистецтва, він вказує на її приналежність до комплексу т.зв. "наук про дух" (психологія, логіка, метафізика, естетика), що знаходиться в тісному зв'язку, зокрема, з практичним богослов'ям (вчений слідом за західноєвропейською традицією дотримується поділу богослов'я на історичне, систематичне та практичне). Висловлюючись критично на адресу Ф. Шлейермахера (1768-1834) та Р. Роте за те, що вони в своїх підходах ототожнюють питання етики з питаннями практичного богослов'я, М. Олесницький наголошує, що предметом етики є "людська воля та зумовлена нею царина морального світу на землі" [3, 87]. Вбачаючи в цьому заслугу І. Канта, який вперше надав предмету науки вірне формулювання, вчений, опираючись на К.Е. Лютарда (1823-1902) та К.Ф. Штейдліна (1761-1826), вказує на те, що моральна ідея, яка становиться основу етики, суть глибока та невід'ємна психічна потреба людини: без побудови моральних ідеалів та встановлення моральних норм, життя її видається неможливим. В минулому та на власному досвіді ми знаходимо підтвердження тій глибокій істині – питання етики є питаннями життя. Тому серед наук, які найкраще усього розкривають життєво-енергетичний потенціал волі, він вказує саме на історію ("принцип прогресивного розвитку моральної свідомості") та психологію (в її основі повинен знаходитися генетичний метод). Як християнський мислитель та академічний вчений, М. Олесницький вбачає головне завдання етичного богослов'я в обґрунтуванні цієї істини, шляхом оприлюднення та розвитку моральної сторони християнства, та "приведення моральних сил християнської віри та християнського сповідання в рух" [3, 103].

Намагаючись охолодити пафос природничих наук, що надав підстави для розвою матеріалістичного світогляду та утилітарного моралізму, етосом духовного життя, київський вчений виступає проти змішування етики з теорією пізнання (Сократ) та естетикою (Платон), наголошуючи, що ціллю моральності є "вироблення богоподібної особистості, утворення морального характеру" [6, 178]. Попри те, що центр тяжіння моралі знаходиться в душі, але для того, щоб це поняття не видавалося пустим, воно має свої зовнішні прояви у вчинках. Тому, вчений дуже важливе значення надає моральній статистиці (Й.П. Зюссмильх, А. Кетле, Л.-Р. Віллерме, П. Дюфо, Г.Т. Бокль, Дж. Ст. Міль, Е. Енгель та ін.), яка фіксує та аналізує численні факти морального життя та причини відхилення від нього. Саме на прикладі зовнішніх справ, в

характері яких повинні гармонійно поєднуватися консерватизм та прогрес (прикладом у цьому відношенні для дослідника є "соціальна етика" О. Еттінгена (1827-1900)), проглядається вплив того "релігійного вогнища", що є сильною спонукою до морального життя. Адже, очевидним для вченого є той факт, що "поняття моральності повинно бути виведене з віри, і моральність може бути міцною, істинною та повною в тому тільки випадку, якщо вона засновується на вірі в Бога" [6, 1888, №1, 182].

Коли ми стверджуємо, що моральність є "загальнолюдським фактом", тоді що має знаходитись в її основі? Якщо корінь будь-якого зла в егоїзмі (самолюбстві), – у ствердженні свого власного "Я" лише через себе, – тоді протилежністю його, джерелом добра та принципом моральності, слід визнати любов, як акт зустрічі двох "Я", в якому вони самостверджуються та збагачуються за рахунок один одного; це ситуація діалогу, в якому не зникає кожне з цих "Я" тільки тому, що посередником між ними виступає третє "Я", вище за обидва – Бог. В цьому випадку, релігійна та моральна свідомість взаємодоповнюють одна одну. Із поняття моральності, вищеозначеного нами, слідує, що воно передбачає віру в особистого Бога або релігію. Без віри в особистого, християнського Бога, без релігії, наголошує М. Олесницький, мораль буде полишена достатньої підстави. Віра в безумовне значення морального закону передбачає віру у святість Бога. Таким чином, "віра в особистого Бога або релігія, складають підставу моральності. Релігія може бути уподібнена кореню рослини, а моральність – стовбуру та гілкам. Але й релігія не може бути істинною, якщо зречеться моральності. Вона тоді вироджується в пієтизм, квієтизм, містику" [7].

Тим не менш, попри таку близькість релігії та моралі, київський вчений не поспішає їх ототожнювати: "По-перше, в релігії сильніше виражається залежність та визначеність людини Богом та Його благодатними силами; в моралі же більше місця для самовизначення людини, і залежність його від Бога опосередкованіше. По-друге, в релігії людина прагне до Бога; в моралі же вона прагне до бажаної Богові діяльності в сфері своєї власної особистості, ближніх та видимого світу" [7]. З цієї відмінності стає зрозумілим відношення філософії та богослов'я, морального та догматичного богослов'я та, зокрема, моральної філософії та морального богослов'я. "Ми не прагнемо сказати безумовно... того, що філософія та богослов'я, і зокрема філософська та богословська етика, за нинішнього стану життя людського та науки повинні бути об'єднанні... тим не менш наш погляд на цей предмет такий, що богослов'я та особливо богословська етика мають бути більше пронизані філософією, якщо хочуть бути справжніми науками " [5, 142-143]. Називаючи "рідними сестрами " ці дві науки, М. Олесницький вказує на те, що кожна з них має свій особливий предмет та право на самостійність. Предметом Догматики та віри постають дії Бога (божественна необхідність), які спрямовані на утвердження Його Царства, а участь в цьому дій людини (свобода волі) вже складає предмет морального богослов'я. Тоді як останнє рухається від центру до периферії, то, в свою чергу, моральна філософія – від периферії до центру. "Моральне богослов'я виходить з одкровенного морального вчення і прагне пояснити його та виправдати на підставі історичного передання та людського розуму, та вказати на його відповідність загальнолюдським моральним потребам. Між тим, моральна філософія, перебуваючи в пошуку істини, передбачає її первинно невідомою, та, відповідно, вихідним пунктом для неї слугує певний пошуковий Х; цей Х вишукується силами та засобами людського розуму" [7]. Для того, щоб уникнути численних вад, якими переповнені вчення Кантової та Гербартової школи, що виникали на пантеїстичному та матеріалістичному ґрунті, варто зрозуміти, підкреслює вчений, що повну та абсолютну істину, на відміну від напівістини, яка знаходиться в основі християнської філософії, можливо зрозуміти, лише доповнивши моральну філософію моральним богослов'ям.

Підсумовуючи, слід відмітити, що в основі курсу морального богослов'я Маркелліна Олексійовича Олесницького, представника київської "гілки" духовно-академічного теїзму, знаходиться концепція етичного монізму, на чолі якої основна ідея – вчення про вольову діяльність людини, про енергетику волі, яка становить основу особистості як метафізично-реального буття існування людини, що активізує та доповнює потенціал розуму в сприйнятті релігійно-моральної істини ("благо людини існує не в формі закону, який знаходиться поза нею, а в формі сили, яка, подібно до інших сил, знаходиться в ньому самому, закладена з його життям" [6, 1889, №1, 110]). В суб'єктивному аспекті вона є індивідуальним проявом ідея Царства Божого, як основи світоустрою, а в об'єктивному – часткою загальної волі Бога. Виступаючи з критикою, з одного боку, пантеїстичних, матеріалістичних та утилітарних доктрин в етиці, а, з іншого, вказуючи на руйнівні наслідки дуалістичного світосприйняття, що породжує об'єктивізм в моралі та позірний інтелектуалізм в освіті, вчений, намагаючись синтезувати здобутки західноєвропейської та східно-православної етичної думки, прагне оживити доктринальний та старозавітний (юридичний), а звідси й схоластичний, характер морального богослов'я, через утвердження в основі пізнання істини християнства "моральної субстанції діючого суб'єкта ", що є носієм живої віри в Бога. Це той посередній шлях, на якому сходяться розум та віра, релігія та мораль ("істинна релігія має моральний характер, та мораль має релігійний характер "), адже тільки жива особистість є індивідуальністю, адже тільки жива особистість здатна по-справжньому любити інше "Я" як рівноцінну собі особистість, адже тільки жива особистість може вірно сприймати живе Слово Боже, як джерело моралі та суспільного ладу, і, нарешті, адже тільки живі особистості в безмежній повазі один до одного та невичерпній любові до Бога, здатні утворити Його Царство на землі.

Використані джерела

1. История этических учений: Учебник / Под ред. А.А. Гусейнова. – М.: Гардарики, 2003. – 911 с.
2. Кудрявцев П. Профессор Маркеллин Алексеевич Олесницкий († 12 марта 1905 года) / П. Кудрявцев // Труды Киевской духовной академии. – 1905. – №4. – С. 675-704.
3. Олесницкий М. Христианская ифика, как наука / М. Олесницкий // Труды Киевской духовной академии. – 1879. – №1. – С. 68-126, №4. – С. 281-331, №6. – С. 134-182.
4. Олесницкий М.А. Нравственный прогресс / М.А. Олесницкий // Труды Киевской духовной академии. – 1884. – №12. – С. 453-486.
5. Олесницкий М.А. История нравственности и нравственных учений. Ч.1: Введение в курс этики. Введение в историю нравственности. Генезис нравственности. Дикие народы. – К., 1882. – IV, 430 с.
6. Олесницкий М. Из системы нравственного богословия / М. Олесницкий // Труды Киевской духовной академии. – 1888. – №1. – С. 163-205; 1889. – №1. – С. 95-112; №2. – С. 205-242; №5. – С. 21-47; 1890. – №6. – С. 218-233.
7. Олесницкий М. Нравственное богословие [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.agnuz.info/tl_files/library/books/olesnickiy vennoe.
8. Слова и речи, сказанные над гробом профессора М.А. Олесницкого / Труды Киевской духовной академии. – 1905. – №4. – С. 705-734.

УДК 130.2:316.728 "04/14"

Володимир Борисович Селевко
кандидат філософських наук, доцент,
доцент Національного аерокосмічного
університету ім. М.Є Жуковського "ХАІ"

ПОВСЯКДЕННИЙ СПОСІБ ЖИТТЯ ВІЗАНТІЙЦЯ ЯК ПОЛІТИЧНА ПРОБЛЕМА ІМПЕРІЇ: КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ УЯВЛЕНЬ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У статті розглянуто взаємозв'язок способу життя і суспільних процесів у середньовічному візантійському суспільстві. Розкрито уявлення еліти про спосіб життя населення і роль стереотипів у виявлені головних причини виникнення політичних проблем імперії. Подано характеристику специфіки повсякденної культури Візантії XIII–XV ст.

Ключові слова: *Візантія, занепад, спосіб життя, політична культура повсякденності, деморалізація, аскетизм.*

In the article the relationship way of life and social processes in medieval Byzantine society. Revealed an elite about the lifestyle of the population and the role of stereotypes in identified the main causes of the political problems of the Empire. Are characteristic of the specifics of the daily culture of Byzantium XIII – XV centuries.

Keywords: *Byzantium, decline, way of life, a political culture daily, deepening demoralization of society, asceticism.*

Щоб сьогодні розуміти витоки тих чи інших соціальних форм повсякденного існування людини, стереотипів її мислення і поведінки, сучасному гуманітарному знанню необхідно через нові підходи наблизитися до розуміння історичного минулого через життєвий світ людини. Склалися два основні підходи до розуміння повсякденності. Перший дозволяє досліджувати повсякденність як сферу побутових соціальних дій, понять та інтересів людей, побутовий аспект ментальних процесів; другий – політичну культуру повсякденності, яка означає відповідну реакцію індивідів на об'єктивні соціально-економічні процеси. У цьому випадку надається більше можливостей досліджувати суспільство, яке перебуває на стадії кардинальних змін. Особливо показовою є Візантія XIII – XV ст., яку можна характеризувати як поступово занепадаючу цивілізацію, коли глибока економічна криза поєдналася із постійною агресією турок-османів і північних сусідів імперії. Розпад господарства й внутрішня дестабілізація, гостра ідейно-політична боротьба в церкві й панівному класі стали каталізаторами глибинних процесів, що відбувалися в суспільстві й могли вплинути на повсякденний спосіб життя.

У зв'язку з цим важливим є питання про те, які повсякденні практики й моделі поведінки характерні для вказаної доби. Це питання актуальне і для сучасності, з її нестійкістю й непередбачуваністю, і для вивчення історичного досвіду – як саме люди пояснювали собі соціально вагомі події в умовах глибокої кризи і яке місце в ієрархії цінностей відводилося приватному життю й повсякденним практикам. Розв'язання цих питань дозволить об'єктивно реагувати на зміни, тим більше в такій фундаментальній сфері, як повсякденність.

Метою дослідження є з'ясування взаємозв'язку повсякденної поведінки й політичних процесів у середньовічному суспільстві, а також яким був образ населення та його поведінки в очах панівної еліти, як вони пояснювали взаємозв'язок поведінки й політичних проблем імперії.

© Селевоко В. Б., 2011

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми, дав такий результат. Різним сферам візантійської культури були присвячені такі дослідження: правовій культурі – І.П. Медвєдєв [1], загальним питанням візантійської етики – Н.Д. Барабанова [2], побуту – праці М.А. Поляковської, А.А. Чекалової [3; 4]. Також питання способу життя, місце церкви й держави в культурі Візантії досліджував С.Б. Сорочан [5]. Політична культура повсякденності Візантії розглядається вперше.

Положення цивільного права IX ст., що визначає права й обов'язки василевса й патріарха зазначає, що на патріарха покладено особливий обов'язок повчати людей, наставляти їх у вірі [5, 90]. Церква була однією із потужних державних інститутів імперії. Її авторитет був навіть вищим, ніж візантійської держави, хоча візантійці міцно трималися за ідею одного вселенського імператора, яким міг бути тільки василевс. Візантійці порівнювали імперію з людським тілом, а церкву – з душею. Саме церква слідкувала за дотриманням моральних норм і міцністю віри ромеїв, до кого б вони не належали – до кліру, чернецтва або лаосу, тобто "народу", мирян [5, 77]. Уже в VI ст. Юстиніан I в юридичній практиці підніс церков і духовну владу до рівня царственості. Ромейські закони свідчили про рівноправ'я світської та духовної влади, їх симфонію.

Ступінь впливу церкви на повсякденне життя розглянуто на підставі аналізу творів і діяльності константинопольського патріарха Афанасія I (1289-1293 рр., 1303-1309 рр.), який з усіх церковних лідерів досліджуваної доби найбільш радикально намагався впливати на моральний стан суспільства. В одному зі своїх творів патріарх відмічав релігійний скептицизм та індиферентність серед світських і духовних осіб. У його листах і проповідях значне місце відведено критиці моральної ситуації у візантійському суспільстві, що сприяло, на думку ієрарха, розвиткові пороків. Свідченням може слугувати одна з проповідей Афанасія I, адресована вірянам, монархам й усьому християнському народу, що жили в містах Анатолії. У цій проповіді патріарх, кажучи про причини нещасть, що випали на долю християн Малої Азії, вказує на занадто сильне, на його погляд, падіння моральності візантійців, у яких отримали розповсюдження ворожіння, подружні зради, розпуста, інцест, лихварство, пиятика та інші пороки. Не менш різка критика морального стану ромеєв міститься в листах патріарха, адресованих імператору Андроніку II Палеологу. Афанасій I бичує свою паству за розпусту, несправедливість, гноблення бідних, за користолюбство й клятвопорушення, за "всебічну жадібність" і "процвітання зла" [2, 104].

Відповідно до християнської етичної традиції патріарх намагався регламентувати спосіб життя людей. Він вимагав каяття від тих християн, які проводять життя за грою в кістки або пиячать. Синодальна постанова, створена під керівництвом Афанасія, вимагала від віруючих проводити дні свят неділі гідно, а не в пиятиках і гульбищах. Шинки й лазні повинні були залишатися зачиненими з 9 години суботи й до 9 години неділі.

Етика сімейно-шлюбних відносин викликала пильну увагу патріарха, і також використовувалась як форма регламентації. Оскільки розпусту було визнано одним з страшних пороків, відлучення загрожувало тому, хто утримував будинок розпусти, і жінкам, які розповсюджували медикаменти, щоб перервати вагітність, або які їх приймали. Утримувачі повій каралися конфіскацією майна, а спокусницям загрожувало підстригання наголо волосся і стояння біля ганебного стовпа. Тим самим накладалася заборона на незаконні позашлюбні статеві зв'язки, що суперечили нормам християнської моралі. Згідно з канонами регламентувався шлюб: відлучався будь-який православний, який одружився на єретичці, визнавалися тільки шлюби, освячені церквою. Контроль над системою заборон виконував синод і єпископат, що слідкували за моральним станом пастви, які до того ж повинні були повідомляти імператору про порушення законів. Архіпастир всіма силами розвивав спрямованість моралі на вирішення актуальних соціально-політичних проблем, пов'язаних із кризовим становищем країни [2, 106].

Афанасій I відмічає, що під приводом доброчесності ромеї "наповнюються злістю". Суспільство стало не доброчесним. Лише один василєвс як фігура богонадихнена й богоувінчана, має (в ідеалі) усі необхідні моральні якості [2]. Імператор, як ідеальний взірець праведного способу життя, повинен був стати прикладом для своїх підданих. Тому публічна сфера, яку втілював імператор, служить уособленням сконструйованих міфів, норм, правил повсякденного життя, і церква переводила ці ідеї і той спосіб життя в стійкі соціальні відношення і у повсякденні стереотипи, що входить у буденну практику людей.

Ідеальним способом життя повинно стати виконання обов'язків перед Богом і християнським ученням, що призведе до вищого блага. Суспільство підмінило виконання цих обов'язків гріховним життям і, вважає патріарх, несе за це покарання. За змістом всі намагання Афанасія I впливати на мораль зводяться до того, щоб змусити суспільство виконувати обов'язок перед Богом. Саме виконання обов'язків, підкорення заповідям – гарантія добробуту кожного окремого індивіда й суспільства в цілому, оскільки вільна воля, як спеціально відмічав патріарх, приносить зло [2, 109].

Афанасій I намагався зробити християнські заповіді єдиним джерелом моралі і більш того – насадити в суспільстві аскетичні ідеали. Погляди Афанасія I були розвинуті апологетом аскетизму і анахоретства Григорієм Паламою. Григорій Палама, який проповідував аскетизм, називав жадібність до грошей "змієм, що плазує по землі", вважав, що сріблолюбство вводить до душі "гірку й смертоносну отруту". Він заявляв, що золото та срібло – "земля і прах, і нема нічого мерзенного за це". У гомілії "Про милосердя і благодійництва" Григорій Палама казав, звертаючись до віруючих: "Слухайте і радійте, бідні і незаможні, бо ви є братами за помислом Бога… Слухайте і ви, багаті, і бажайте блажен-

ної злиденності" [6]. Григорій Палама нагадує віруючим, що царство небесне належить бідноті. Піст і поміркованість, за Григорієм Паламою, є шляхом до єднання з Богом. У творі "О стражданнях і доброчесностях" цей автор стверджує, що духовна злиденність повинна супроводжуватися смиренністю, яка знищує любов до багатства. Згідно із християнською доктриною багатство оцінювалося візантійськими авторами негативно. Гріховність багатства – одна з провідних трактатів цієї доби [7, 12]. Григорієм Паламою осуджуються ті, "хто мають скарби й володіють ними для щоденного використання або намагаються їх збільшити" [6, IV, 18]. Але, негативно ставлячись до багатства як прояву жадібності й користолюбства, візантійські автори в той же час заохочують розумне його використання, насамперед для підтримання бідних. У творах цього часу основним є не заперечення багатства, а формула, що примиряє: "майте, якщо даєте". Тлумачачи це місце із Євангелія від Луки, Григорій Палама називає "хибним багатство, яке використовується в надмірності і не подається тим, хто потерпає". Проповідуючи милосердя й милостиню, патріарх і його послідовники прагнули знайти додаткове джерело для підтримання існування мас, які бідують. Поява цих поглядів було пов'язана із конкретною ситуацією, яка склалася на межі XIII – XIV ст., коли пауперизація населення досягла високого рівня, став відчутним приплив біженців із Малої Азії внаслідок територіальних втрат, і тому гостро постала проблема продовольчого постачання столиці [2, 105]. Праця як неодмінна умова "порятунку" проголошується християнськими авторами обов'язковою для всіх. Григорій Палама каже про значну шкідливість неробства. Світська аскетична тілесна та ментальна практика повинна була відвернути суспільство від зайвих матеріальних благ і бажань до них в умовах глибокої соціально-економічної кризи. З одного боку, це цілком відповідало християнській етиці, з другого – мало практичну суспільну користь: – блага не зосереджуються в незначної кількості людей, а перерозподіляються серед багатьох, тим самим не створюється дефіцит матеріальних благ і задовольняються потреби всього суспільства, окрім того, зменшується міжособистісна ворожнеча.

Церква бажала також посилити контроль за суспільством і регуляцією поведінки окремих індивідів, тим самим виконуючи державну функцію. У її ж інтересах було встановлення консолідації людей на релігійному ґрунті, утвердження колективізму для спокутування спільного гріха, за який імперія несла покарання. Тільки каяття й перемога над пороком, на думку Афанасія I, могли призвести до загального добробуту [2, 107].

Вплив етичної складової на суспільні процеси відмічала і світська думка. Для візантійської філософії історії, яка відображена у візантійській історіографії XIII – XV ст., характерно, що візантійські історики визнавали роль божественного провидіння в суспільному порядку, але відому роль відводили і свободі людини. Відповідно зі східно-християнською правовою доктриною визнавався божественний характер імператорської влади, а також божественна винагорода та відплата. Ці елементи філософських переконань відмічені в літературі достатньо явно [8, 138-139]. К. Хвостова висуває гіпотезу, за якою уявлення візантійських істориків XIII–XV ст. про походження й структуру історичних подій пов'язані з уявленнями про соціальну поведінку, про морально-психологічну модель поводження. Необхідність, божественне провидіння створює загальний космічний лад, зовнішні щодо людини фактори, що зумовлюють її поведінку. Орієнтуючись у зовнішні обставинах, людина виявляє мотиви й цілі своєї діяльності, приймає рішення. Ці рішення не можуть бути якими завгодно, вони лімітовані набором чеснот, притаманних людині. Можна реалізувати або не реалізувати чесноти, і відповідно до цього випливає Божа винагорода або відплата. К. Хвостова припустила, що візантійським історикам були притаманні, природно, що на рівні понятійного апарату їхньої доби (а саме: у формі уявлень про Боже провидіння, необхідність, доброчинності, відплати, Божий дар тощо), уявлення про стохастично ймовірний характер суспільних явищ. Далі тенденція реалізується у випадкових подіях, які залежать від вчинків людей, але не яких завгодно, а лімітованих самою природою людини. Можна говорити про роль морально-психологічних факторів у моделі поведінки і для візантійських істориків, що є специфікою середньовічної свідомості [8, 138-139].

Виходячи із вищезазначеного, зробимо спробу вирішити загальнотеоретичне питання культури повсякденності: чому середньовічне суспільство вбачало для себе загрозу в нерегламентованому особистому житті. На думку С. Сорочана, характерною особливістю ромейської цивілізації був її сакральний характер. Це проявлялося, зокрема, у справджуванні принципу перенесення сакрального простору, коли в різних центрах з'являлися наслідувальні одна одній святині, храми, мартирії, крипти. С. Сорочан символічно зауважив, що "ці своєрідні ретранслятори святості створювали одне величезне поле небесних сил, які, в уявленнях ромеїв, повинні захистити їх імперію. Усвідомлення захищеності небесними силами було культурним кодом, настільки необхідним візантійському суспільству, що переймалося сакралізацією [5, 84]". Також він відмічає, що якщо на середньовічному Заході метушливий земний світ протиставлявся світу божественному, то у Візантії він об'єднувався з ним, породжуючи дуже важливу візантійську ідею всеєдності [5, 84].

Можна додати припущення, що у свідомості давніх людей не було поділу між земним і сакральним, тому повсякденне життя розглядалось як невід'ємна частина, як, власне кажучи, й інші сфери буття суспільства: політика, економіка й мистецтво повинні відповідати творчому задуму Бога, інакше порушувався священний лад, що в уяві середньовічної людини призводило до негативних наслідків. У цьому випадку це є Старозавітною традицією, яка генетично стала християнською, коли побут і моделі поведінки були

центром усіх соціальних відношень. Крім того, це є відгомоном родоплемінних відносин, принаймні, близькосхідних народів, коли через порушення правил співжиття в племені виникала міжособистісна ворожнеча на побутовому ґрунті, яка переростала, ймовірно, у соціальні конфлікти і ставила під загрозу стабільність і добробут племені або роду. Тому саме повсякденний спосіб життя залишався в центрі уваги богословів і імператорів. А чому, наприклад, така увага не приділялася іншим сферам буття? Якщо в економічній сфері і були намагання привести її у відповідність біблейській етиці, це перш за все, була боротьба із гріховними видами діяльності, як, наприклад, з лихварством, проституцією та шинкарством [9, 77-84]. Про справедливу або несправедливу політику мало що згадується, почасти це ознака святості імператора (незалежно від постаті) і держави, що не повинно підлягати якому-небудь аналізу та обговоренню. Тут можна побачити класовий підхід до пояснень соціально вагомих проблем – не імператорська влада винна, а суспільство, з його неприборканою похітливістю, нестримними бажаннями та невгамовними потребами [7, 14]. Тому політична сфера вилучається із загального контексту через своєрідну політичну культуру Візантії, а вся відповідальність лягає на суспільство.

Отже, повсякденність пов'язана із візантійською культурою й відображає її. Як бачимо, повсякденна поведінка і спосіб життя в кризовий для Візантії час, за свідченням сучасників, не відповідали християнським моральним уявленням. Для візантійської політичної культури було характерне пояснювати появу негативних соціальних явищ у візантійській державі як наслідок невідповідності християнським нормам і традиціям, які повинні бути притаманні сакральному суспільству. Безумовно, це було властиво не тільки середньовічній свідомості як спробі пояснювати все Божим промислом, але і невід'ємної часткою політичної культури Візантійської держави. Яка до того ж вважалася сучасниками як Богом створена вселенська християнська імперія, і приватне життя було невід'ємної складовою політичного життя суспільства (космосу). Можна говорити про політизацію повсякденності в тій частині, коли вона не виокремлюється із універсуму та синкретичності життя середньовічної людини. З біблійних часів сформувалося стійке уявлення про невідворотність покарання всього суспільства й руйнування держави за розпусту, сексуальні збочення, пиятику, азартні ігри й несправедливість один до одного. У цьому й міститься перетворення різноманітних аспектів повсякденного життя в політичну проблему. Тому існували й застосовувалися технології впливу влади на повсякденність: посилення дисципліни, пряме й опосередковане нормування повсякденності.

Соціально-політичні обставини вплинули на спосіб життя й культуру повсякденності. Аскетизм і добродійність повинні були стати основними життєвими практиками візантійця задля пом'якшення міжособистісних стосунків, але заклики до християнського життя аскетизму й доброчесності розбігались із реальним становищем і мали, мабуть, незначний вплив. Як уже відомо, їм все одно це не допомогло зберегти державність і самоідентифікацію. Розташування зовнішніх чинників і сил були не на їх боці. Специфіка ж візантійської повсякденної культури полягає в тому, що життя людини перебуває під контролем держави й церкви. І хоча повсякденність на всіх рівнях прорізувана традицією і стійкими схемами традиційної культури, традиційність внутрішнього побуту суперечить офіційним схемам організації життя, обмежена неофіційним домашнім світом – самою повсякденністю.

У подальшому більш ґрунтовного дослідження потребує вплив на повсякденну культуру Візантії XIV–XV ст. такого містико-аскетичного руху, як ісихазм.

Використані джерела

1. Медведев И.П. Правовая культура Византийской империи / И.П. Медведев. – СПб. : Алетейя, 2001. – 576 с.

2. Барабанов Н.Д. Из истории византийской этики на рубеже XIII–XV вв. / Н.Д. Барабанов // Античная древность и средние века. – 1987. – Вып. 23. – С. 103–110.

3. Чекалова А.А. Быт и нравы / А.А. Чекалова // Культура Византии: Вторая половина VII – первая XII в. – М. : Наука, 1984. – С. 570–616.

4. Поляковская М.А. Быт и нравы поздневизантийского общества / М.А. Поляковская // Культура Византии: XIII в. – первая половина XV в. – М. : Наука, 1991. – С. 551–584.

5. Сорочан С.Б. Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры: Учебное пособие / С.Б. Сорочан. – Харьков : Майдан, 2011. – 952 с.

6. Святитель Григорий Палама Беседы (омилии). Омилия IV. На Евангелие о Втором Пришествии Христовом и о милосердии и благотворении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://redrussia.narod.ru/gphomilys/004.html

7. Поляковская М.А. Понимание социальных проблем византийскими авторами середины XIV в. / М.А. Поляковская // Византийский временник. – 1979. – Т. 40. – С. 9–12.

8. Хвостова К.В. Контент-анализ в исследованиях по истории культуры / К.В. Хвостова // Одиссей. Человек в истории. 1989. – М. : Наука, 1989. – С. 138-139.

9. Поляковская М.А. Этические проблемы "слова против ростовщиков Никалая Кавасилы" / М.А. Поляковская // Античная древность и средние века. – 1977. – Вып. 14. – С. 77 – 84.

УДК 130.2+930.1

Марина Борисівна Столяр
кандидат філософських наук,
доцент Чернігівського національного
педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка

ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНИЙ СЕНС САТИРИ Є.Л. ШВАРЦА

У статті на прикладі творчості Є.Л. Шварца досліджується протистояння радянської сміхової культури тоталітарним практикам. Драматургія Є. Шварца інтерпретується як секуляризована християнська феноменологія зла, що розкривала духовне коріння тоталітаризму у всіх його різновидах.

Ключові слова: *радянська сміхова культура, тоталітарні практики, феноменологія зла, сакральне, профанне, есхатологія.*

Analysing works by Y.L. Shwarts, the author explores the soviet laugh-culture resistance to totalitarian practices. Y. Shwarts' dramaturgy is interpreted as the secularized Christian "phenomenology" of evil, which pointed out the spiritual base of all kinds of the totalitarism.

Keywords: *soviet laugh-culture, totalitarian practices, phenomenology of evil, sacral, profane, eschatology.*

На сьогодні майже у стані забуття з боку культурології перебуває протистояння радянської сміхової культури тоталітарним практикам марксистсько-ленінської ідеології – протистояння, в якому ще з 60-х років почала потроху перемагати культура, відсуваючи ідеологію на другий план. Відомо, що остаточне падіння ідеології призвело до руйнування всієї системи радянських культурних цінностей. Людство не забуло давньогрецьку культуру класичного періоду через те, що в Афінах, наприклад, існував інститут остракізму чи мало місце явище тиранії (тридцять тиранів); не відкинуло шедеври Ренесансу через жахливі інквізиційні процеси, що демонстрували не тільки жорстокість правлячих кіл, а й безумство натовпу, панування страху та жорстокості серед пересічних людей… Ми не нехтуємо німецькою класичною філософією через те, що політичний лад тогочасної Німеччини був далеким від сучасних демократичних взірців. Культурологи прекрасно розуміють, що культурні сплески – це явища, що відбуваються найчастіше у важких і навіть жахливих із соціально-політичної точки зору умовах. В тих ситуаціях, коли людина не може реалізуватися в соціально-практичній сфері, вона шукає компенсації у площині філософії, мистецтва, у внутрішньому світі власної душі тощо. М.М. Бахтін, зокрема, показав як ідеологічно спотворена, пристрасна релігійність пізнього середньовіччя та Відродження породжувала карнавальну культуру, знаходила компенсацію в народній сміховій культурі. Та коли він писав про це, то, безумовно, мав на увазі не тільки добу Ренесансу. Картини радянського життя були не менш яскравими щодо протистояння офіційної ідеології та культури, зокрема культури сміхової.

Радянська сміхова культура, особливо її могутній сплеск у 60–90-х роках – унікальне культурно-історичне явище, що не знає світових аналогів – і не тільки в ХХ ст. В жодній цивілізації не було такої причини для сміху, як в СРСР, тому що майже ніде в світі народу не обіцялось царство Боже на землі. Тоталітарна утопія пропонувала людям не просто нову картину світу. Це була сакралізована онтологія. При цьому контраст ідеологічно піднесеного (комуністичного ідеалу) та низького (реальних практик) був настільки яскравим, що не сміятися радянський народ просто не міг.

Дослідження радянської сміхової культури в контексті її складного взаємозв'язку з тоталітарними практиками радянської доби є нагальним ще й тому, що сьогодні накопичено величезний обсяг емпіричного матеріалу (надруковано заборонені колись владою анекдоти, частушки, "самвидав", зібрано величезний фактаж щодо неформальних аспектів життя радянської політичної, культурної еліти і простого народу тощо). З іншого боку – ще живими є люди, які можуть поглянути на реалії того життя на перетині внутрішнього розуміння радянської сміхової культури і відстороненого дослідження, герменевтичного бачення текстів тієї доби та більш-менш об'єктивованого феноменологічного та структуралістського аналізу.

З узагальнюючих праць, що розглядають явище сміхової культури, ми намагалися коректувати свої пошуки дослідженнями М.М. Бахтіна, О.Ф. Лосєва, Д.С. Лихачова, С.С. Авєрінцева, Ю.Б. Борєва, А.В. Дмитрієва, М.С. Кагана, Л.В. Карасьова, С.Б. Кримського, Т.Б. Любимової, В.А. Малахова, А.М. Панченка, В.Я. Проппа, С.В. Пролеєва, Н.В. Понирко, О.В. Голозубова М.Т. Рюміної, В.П. Шестакова, Р.Н. Юренєва та інших відомих філософів, , культурологів, естетиків, мистецтвознавців.

Окремі аспекти радянської сміхової культури, зокрема місце анекдоту у протистоянні тоталітарним практикам досліджується такими авторами, як М. Каган, Ю. Борєв, В. Безнисько, М. Воробйова, Л. Орнатська, О. Соколова, В. Сорокіна, Л. Столович, В. Хімік, О. Краснухіна та ін. [1, 5].

Однак залишаються численні проблеми, що вимагають свого подальшого дослідження. Зокрема нерозкритим наразі є глибинний зміст сміхової культури як профанації радянської ідеології. Це зробити, на нашу думку, можливо лише тоді, коли розглянути сміхову культуру в контексті її протистояння не просто ідеології, а псевдосакральній ідеології, що використовувала численні релігійні ідеї, викривляючи їх до рівня карикатури. Якщо ідеологія була фактично профанацією численних релігійних ідей, що були запозичені з

© Столяр М. Б., 2011

різних релігій, перш за все із християнства (месіанізм, есхатологія, аскетизм тощо), то сміхова культура виступала як профанація профанації. За законом "заперечення заперечення" відбувалося повернення до висхідних релігійних ідей та вже в десакралізованому вигляді. Наприклад, творчість Е. Рязанова та Е. Брагінського демонструє нам цінності, дуже близькі до християнства, тому що центральною темою найкращих комедій цих авторів є преображення людської душі силою любові. Дуже близьке до християнського розуміння сміху дається в анекдоті-романі В. Войновича "Життя та незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна".

Та в історії радянської сміхової культури були і автори, які цілком свідомо на меті мали християнську проповідь, що звучала, як це не дивно, в межах сміхової культури, бо тут вона залишалася не завжди зрозумілою ідеологам у своїй сутності. Одним з таких авторів є письменник та драматург Євген Львович Шварц (1896-1958).

Коли один радянський письменник зробив закид Євгену Шварцу, що той пише одні вигадки, Шварц резонно заперечив, що він-то якраз пише чисту правду, тоді як багато хто вважає себе авторами реалістичних творів, проте складає чистісінької води небилиці. Євген Львович мав рацію, якщо згадати тоталітарні практики ідеалізації радянського життя. Для Є. Шварца (пік творчості драматурга припав на кінець 30-х – 40-і роки XX століття) єдиною можливістю говорити правду в умовах того часу була казка. І він писав казки не для того, щоб щось приховати – свої думки, відчуття, заховану в кишені "дулю", а для того, щоб відкрити, сказати у всю силу, на повний голос те, що думав [5, 269].

Оскільки реальність настільки виходила за межі того, що піддається раціональному поясненню, а радянське життя, безумовно, межувало з якимсь ірраціональним, фантастичним світом, в якому діяли певні містичні сили, то реалістично відтворити таку атмосферу з усіх дозволених художніх форм можливо було лише в казці, битва за яку була на той вже час виграною на ідеологічному рівні, тобто казка увійшла у сферу радянського культурного простору як цілком "канонічна" художня форма.

Не можна сказати, що Євгена Шварца цікавлять виключно радянські прояви цього зла. Письменник досліджує перш за все феноменологію зла як такого. Він шукає більш глибоке коріння того "дерева", однією з гілок якого являються радянські тоталітарні практики. Одночасно він виступає і як сатирик тиранії взагалі, знаходячи паралельні образи та сюжети в широко відомих казках, які використовує як предмет критики. Наприклад, негативний образ царя в деяких казках Шварца ("Звичайне диво", "Снігова королева") має яскраво виражений антитиранічний сенс – письменник мав на увазі під царем не монарха, а тирана, відповідно описує не монархію, а тиранію.

Проте сила слова Є.Л. Шварца не тільки в критиці тих або інших потворних суспільних явищ, як це може здатися сучасному читачеві або глядачеві (багато творів драматурга екранізовано і увійшло до золотого фонду радянського кіно). Письменником досліджуються не стільки конкретні, історичні форми зла, скільки розкривається його духовна основа, коріння, яке Шварц бачить зовсім не в соціальних або економічних умовах. Основний фронт боротьби добра і зла розгортається не на широких полях, а в серці людини. І це є боротьба за безсмертну душу людини.

Саме такий духовний підтекст сатири Шварца ставить її поза емпіричним явищем сміху. Сміх в такому вимірі – це радісна ілюзія остаточної перемоги над страхом, жахом і іншими різновидами зла вже тут, на грішній землі. Сміх – це зітхання тимчасового полегшення, сплеск уявної радості. Він тільки натякає на існування справжньої радості, та сам такої не знає. Сміх чреватий своєю протилежністю – похмурістю, нудьгою, тугою. Від сміху – до смутку – ось площина коливання душевного маятник, що має початковою точкою сміх. У Шварца ми не знайдемо сцен або образів, що викликають сміх. Проте глядач або читач час від часу може посміхнутися, тому що сторінки шварцевських творів несуть не тільки могутній сатиричний заряд, але й просочені добрим гумором.

Коли ми вживаємо вираз "феноменологія зла", слід мати на увазі, що наразі ми зустрічаємося з особливою формою філософствування, характерного саме для вітчизняної культури. В межах останньої розум, мислення, свідомість найчастіше не протиставлялися почуттям, а розглядалися в їх єдності, зокрема через поняття "серця" (наприклад, Г. Сковорода, П. Юркевич). Відповідно мова йшла не про виділену окремо свідомість, очищену певними інтелектуальними практиками. Йшлося про такий орган цілісного (раціонально-чуттєвого) духовного життя як серце. Так само "феноменологічний метод" Шварца апелює не до очищеної від будь-якої предметності свідомості, а до чистого серця, яке має особливе, більш глибоке бачення того, що відбувається. Така чистота серця є результатом смирення та покаяння. Серце смиренного борця із злом, що бачить всі свої внутрішні страхи, гріхи і неміч, що очищується покаянням, відкриває свідомості приховані від інших людей горизонти. Мова йде про те, що сатира драматурга демонструє ще одну своя якість – вона передбачає, зокрема передбачає, як відбудеться зміна одного виду зла на інший, другий і, навіть, третій різновид. Тобто нова зовнішність зла вгадується письменником заздалегідь, задовго до того, як прихід цієї форми відбувається у відповідних історичних практиках. Наприклад, в п'єсі "Дракон" Шварц заглядає в той час, коли впаде диктатура Дракона (радянський, фашистський або інший варіанти тоталітаризму). Цей час він зовсім не ідеалізує, навпаки, "постдраконівський час" виявляється в якомусь сенсі ще страшнішим і більш цинічним. Та і на "постдраконівській добі" письменник не зупиняється, – він передбачає, який вигляду прийме зло в "пост-постдраконівський" час. Не забуватимемо, що драматург писав свою найзнаменитішу п'єсу в роки вітчизняної війни, а не у наш час. Проте багато рис нашого "пост-пост-часу" він вгадав з дивовижною прозорливістю. Поза сумнівом, що ця сторона творчості драматурга була проявом його духовних якостей як особистості.

У казках Шварца добро перемагає, та ніколи не перемагає абсолютно, як це повинно бути в класичній казці. У тій казці перемога позитивних героїв була остаточною перемогою, тому що казка зводила людину на місце єдино можливого абсолютного переможця – Христа. Ця казка була антропоцентричною. Точніше, в казці сплітається магічний поліцентризм, коли признається існування безлічі джерел чудового, і титанічний антропоцентризм, в якому могутня від природи людина отримує ще й магічну підтримку у вигляді чарівних предметів або помічників. А в Шварца головний герой, з одного боку, слабкий, худорлявий, поранений – мається на увазі фізична неміч, а з іншої – він мучиться різними сумнівами, чим дещо нагадує деяких героїв Достоєвського. У шварцевського головного героя немає чарівних помічників, проте йому допомагають всі чесні люди (і звірі). Одночасно письменник ослабляє і флагман супротивника: Дракон, Снігова королева, Баба-Яга, Кощій, Прадідусь Мороз і інші представники надприродних сил саме надприродних проявів позбавлені практично повністю. Вони діють страхом, підкупом, підступністю, обманом, фізичною силою. Вони впливають на людей, використовуючи абсолютно приземлені принципи "розділяй і володарюй", "моя хатина з краю", "гроші не тхнуть", "любові не існує" і тому подібне. Тобто ворожа підступність всякої нечесті виступає цілком в земних формах, формах занепалого єства. Цей момент також працює на загальний задум автора: зірвати покривало жаху з діяльності носіїв тоталітарних практик – жаху, що надає містичного присмаку людській підступності і у такий спосіб примирює людину із ніби то непоборним злом. Шварц відчував страх не менше, ніж пересічні радянські люди в ту страшну добу [4, 11]. Та він не тільки сам намагався цей страх подолати, але й допомагав це зробити іншим людям.

Я використала вираз "заслаблює супротивника" не в сенсі недооцінки зла – "заслаблює", якщо порівнювати лиходіїв з шварцевских п'єс з чарівними лиходіями з середньовічної казки, та звинуватити Шварца в недооцінці зла буде несправедливо. Його казки закінчуються попередженнями про те, що на цьому, доброму фіналі боротьба добра і зла не закінчилася – вона продовжується і тепер приходить черга глядачеві зайняти місце героя. Тому цілком в дусі авторського розуміння боротьби добра і зла є кінцівка кінематографічної версії "Дракона", яку ми знаємо під назвою "Вбити Дракона" (1988 р., режисер Марк Захаров): лицар Ланцелот зустрічає колись переможеного дракона, живого і неушкодженого. Той запускає паперового змія. Ланцелот бачить, як діти з радістю біжать назустріч і розкриває свої обійми, та діти пробігають повз його, навіть не помітивши лицаря, що переміг дракона. Вони біжать до переможеного, який пропонує їм цікаву гру. І Ланцелот розуміє, що тут його меч безсилий, що він не може убити дракона на очах у дітей. Битва продовжується. Та тепер ця буде боротьба за серця нового покоління, яке не пам'ятає або не знає про битву з драконом і не може гідно оцінити подвиг Ланцелота.

Зло в письменника ніколи не виглядає примітивним: "Шварцевські негідники" – зовсім не тупі громила, що спрацьовані долотом і сокирою і що пофарбовано поспішно чорною фарбою, – пише В. Камша. – Вони розумні, цинічні, по-своєму привабливі. І з ними важко сперечатися. Але можна. І потрібно" [3]. Пригадаємо хоч б образ міністра-адміністратора з п'єси "Звичайне диво"; цей образ блискуче утілив відомий радянський кіноактор Андрій Миронов. Відмітивши красу Господині, дружини чарівника, в будинку якого опиняються король, принцеса і їх свита, міністр звертається до Господині з цинічною пропозицією. Коли ж вона погрожує, що попросить свого чоловіка перетворити міністра на пацюка, той швидко вибачається за наглу поведінку. Той же самий міністр заявляє, що всі люди – свині. Лише одні в цьому зізнаються, а інші ломаються. У монолозі погляди міністра виступають як карикатура на християнське "всі – грішники". Та "всі – грішники" – це вислів, що має сенс в духовному просторі зворотної перспективі, тобто як те, що відноситься виключно до самого себе, а не до інших, а вислів "всі люди – свині" має на увазі, виправдання власного аморалізму звинуваченням всіх інших людей. Наразі зло демонструється як спотворений образ добра. Добро тому і перемагає зло, що останнє є тільки тінню добра. Тобто зло не є онтологічною реальністю, самостійною силою, воно паразитує на добрі і поза добро не може існувати.

Що ж до головного героя драматургічних творів Шварца, то він має в собі щось не від світу цього. Цей герой зовні мало нагадує героя, – інші люди можуть навіть вважати його за дурня. І ось саме він у результаті виявляється тією людиною, яка незрозумілим чином, з майже безнадійної ситуації протистояння виходить переможцем. Герой нагадує чимось православного юродивого, а таке нагадування є і натяком на таємницю потойбічності, "невідмирності". Цією божественною таємницею є смирення і рішучість героя не жаліти себе в боротьбі із злом.

Класична казка використовує духовну енергію архетипу Страшного Суду як остаточного вирішення всіх земних судів і протистоянь: злі отримують справедливе покарання, добрі насолоджуються щастям. Та казки Шварца відрізняються від народних і авторських казок тим, що в них немає і не може бути абсолютно хорошого завершення. Царство справедливості і любові не приходить, його в принципі не може бути на землі, де існує тління і смерть. Ті, що люблять з'єднуються, але в їх щасті присутня пам'ять про обмеженість земного щастя. Чарівник із "Звичайного дива" говорить: "Блаженний той, хто наважується любити, знаючи, що цьому прийде кінець".

Есхатологічний мотив, також, звучить в казці "Дракон", в описі самописної книги – книги гріхів і страждань людських. Пам'ять про страждання, несправедливість, зло не зникає. Подія, яка мала місце у минулому, залишається, існує, перебуває та відображається навік. При цьому інформація передається не тільки від людини до людини, але й від предмету до предмету, від стихії до стихії, поки не записується на сторінках таємничої книги. Письменник говорить про те, що на вищому суді душі нічим

буде прикритися, – вся її потворність або її краса будуть відкриті, і тоді потворні душі самі захочуть сховатися від всіх в темноті, де зовсім немає світла.

Письменник вкладає в кінцівку своїх казок не тільки деяку частку смутку від того, що ми розуміємо хиткість перемоги, нетривалість земного щастя, – він натякає і на те, що існує інша Перемога, інший Суд, ніж той, якому ми були свідками, радіючи разом з головними героями. Щасливий кінець – явище трансцендентне по відношенню до казкового сюжету, проте, воно вгадується по тому, як в абсолютно безнадійному для позитивних героїв протистоянні перемагають все ж таки вони, а не їх вороги, наділені владою, силою і грошима. Наприклад, процитую слова доброго короля з епілогу "Попелюшки": "Зв'язки зв'язками, але треба і совість мати. Коли-небудь запитають (виділено нами – М.С.): а що ти можеш, так би мовити, пред'явити? І ніякі зв'язки на допоможуть тобі зробити ніжку маленькою, душу – великий, а серце – справедливим" [9, 265]. Це "коли-небудь" звучало настільки загадково і несло в собі таку приховану силу таємниці, що дуже багато радянських людей, не розуміючи есхатологічний натяк і навіть не здогадуючись про існування есхатології як такої, запам'ятовували ці слова на все життя.

Друзі і хороші знайомі згадують про Шварца як про веселу, життєрадісну людину. Він учив людей радіти, сподіватися і любити тоді, коли, здавалося, радіти було абсолютно нічому. Якщо сатирою Шварц викривав зло (вона спрямована не проти конкретних різновидів тоталітаризму, а проти тоталітаризму як вектора будь-якої земної влади), то його теплий гумор зігрівав людей, давав надію, сили жити. Та гумор – це не тільки добрий жарт. Гумор – це "відкриття незвичайного в звичайному, несподіваний, але вірний погляд" на світ [5, 269]. Цим несподіваним поглядом Шварц, поза сумнівом, зобов'язаний християнству: філософсько-сатиричні алегорії письменника посилені духовно-релігійним змістом, що і робить його п'єси текстами на всі часи. Саме тому твори Євгенія Львовича Шварца не можуть постаріти з роками, кожна доба знаходить в них свої рефлексії та есхатологічні переживання.

Використані джерела

1. Воробьева М.В. Анекдот как феномен повседневной культуры советского общества (на материале анекдотов 1960-1980-х годов): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии / М.В. Воробьева. – Екатеринбург, 2008. – 24 с.

2. Войнович В. Н. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина : [роман] / В. Н. Войнович. – М. : Эксмо, 2004. – 544 с.

3. Камша В. Сказка – ложь, да в ней намек…[Электронный ресурс] / В. Камша. – Режим доступа : http://kamsha.ru/journal/portrets/stat/shwarc.html

4. Корин А. Сердце о сказку греется / Александр Корин // Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо. – М. : Эксмо, 2008. – С. 5-66.

5. Крыжановский А. За что мы любим праздник? / А. Крыжановский // Рассеянный волшебник : сказки, пьесы / Е. Л. Шварц. – Л., 1989 – С. 268 – 270.

6. Пушкин А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин. // Сочинения : в 3 т. / А.С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1986. – Т.2. – С.186-353.

7. Чуковский Н. Высокое слово – писатель / Николай Чуковский // Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо. – М. : Эксмо, 2008. – С. 31-48.

8. Шварц Е. Л.Обыкновенное чудо / Е.Л. Шварц. – М. : Эксмо, 2008. – 640 с.

9. Шварц Е.Л. Рассеянный волшебник : сказки, пьесы / Е.Л. Шварц. – Л. : Детская литература, 1989 – 271 с.

УДК 1(092)

Микола Олександрович Федоренко
кандидат філософських наук, доцент
Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського

ЕСТЕТИКА СМІХУ: СВІТОГЛЯДНИЙ ЗМІСТ КАТЕГОРІЇ "ГРОТЕСКНИЙ РЕАЛІЗМ" У ФІЛОСОФІЇ КУЛЬТУРИ М. БАХТІНА

У статті здійснюється спроба аналізу сміху як естетичного явища на прикладі концепції комічного М. Бахтіна, представленої категорією "гротескний реалізм". Акцентується увага на амбівалентному характері сміху, його евристичному та пізнавальному значенні.

Ключові слова: *Рабле, естетика сміху, сміх, гротескний реалізм, амбівалентність.*

The article attempts to analyze the phenomenon of laughter as an example of aesthetic concepts comic Bakhtin, represented category of "grotesque realism." Focuses on the ambivalent character of laughter, his heuristic and cognitive meaning.

Keywords: *Rabelais, aesthetics of laughter, laughter, grotesque realism, ambivalence.*

© Федоренко М. О., 2011

Сміх – явище демократичне. Тому невипадково, що саме на межі XIX-XX століть приділяється неабияка увага цьому феномену, не говорячи вже про сучасний стан вивчення, коли його дослідженням займаються дві великі міжнародні організації: Association francaise pour le developpement des Recherches sur le Comique, le Rire et l'Humour (Асоціація з вивчення комізму, сміху та гумору) у Франції та International Society for Humor Studies (Міжнародне товариство з вивчення гумору) у США. І, мабуть, також логічним є акцентування передусім соціальної ролі сміху відомими авторами концепцій комічного, зокрема, А.Бергсоном [7] та В.Проппом [14]. Хоча, звичайно, амплітуда досліджень набагато ширша і вбирає в себе його граничні межі – від феномена лоскоту, з його доісторичними витоками та "фізичною псевдоагресією" [11], аж до ототожнення сміху зі сферою віртуального [15], де останній постає в світлі постмодерністської концепції "симулякра" чимось не зовсім реальним, залишаючи тим самим традиційну сферу власної буттєвості. В даному контексті, на нашу думку, особливе місце займає точка зору М.Бахтіна на явище сміху. Безпосередньо об'єктом аналізу зазначена тематика на пострадянському просторі постає в дослідженнях С.Аверінцева [1] та Л.Баткіна [2]. Але якщо для першого з них бахтінська концепція гротескного реалізму слугує передусім ґрунтом для порівняльного з'ясування власне особливостей християнського бачення суті сміху, то для другого – об'єктом критики з точки зору історико-культурних огріхів.

Що стосується нашого завдання, то воно наступне: виходячи із аналізу концепції народної сміхової культури М.Бахтіна, намагатися представити явище сміху як цілісне явище, акцентуючи увагу передусім на його світоглядному значенні, тобто розглядаючи останній як "одну із суттєвих форм правди про світ в його цілому" [6, 78], а також показати його культуротворчу роль, можливості виходу за конкретно-історичні межі.

Як для Гегеля, так і для романтиків, завершуючим моментом в розвитку мистецтва по суті виступає комічне – іронія, гумор, сатира. Згідно з Гегелем, у формі гумору "комедія приходить… до занепаду мистецтва як такого. Мета всякого мистецтва як результат діяльності духу є тотожність, у якій в реальному явищі… для нашого зовнішнього споглядання, для душі і уявлення відкривається вічне, божественне, в собі і для себе істинне. Комедія ж представляє цю єдність лише в його саморуйнуванні. З огляду на сказане присутність і дієвість абсолютного вже не виступає в комедії в позитивному поєднанні з характером і цілями реального буття, а заявляє про себе лише в тій негативній формі, коли все, що не відповідає абсолютному, усувається" [9, 615].

Для ідеалістичної естетики початку XIX ст., з її суб'єктоцентризмом, зовнішня реальність виступає у вигляді певної перепони на шляху діяльності абсолютного духовного начала, тому вона "усувається", і одним із засобів подібного "усування" виступає осміювання. Звісно, що і градація естетичних категорій, в якій підкреслюється саме значення комічного, є результатом тієї ситуації, "де людина як суб'єкт зробила себе повним господарем всього того, що є значущим для неї в якості суттєвого змісту в знанні і звершеннях" [9, 578]. Із викладеного Гегелем фрагменту щодо комічного чітко прослідковується негативний, заперечувальний характер останнього щодо дійсності. Слід додати, що це заперечення виступає не в поняттєвій, а в образній формі, по-друге, є діалектичним, оскільки передбачає з позиції певного ідеалу і момент утвердження кращої дійсності (в тій чи іншій формі). Але оскільки основою комічного виступає перевага індивідуальної цілі над втіленим результатом, то домінує тут "суб'єктивність в її безкінечній самовпевненості" [9, 579]. За такої ситуації комічне втрачає як момент об'єктивності (сміх є прерогативою суб'єктивності), так і момент всезагальності (адже суб'єктивний сміх не спрямовується на того, хто сміється, тобто не є загальним). На нашу думку, концепція народної сміхової культури М.Бахтіна однією із своїх інтенцій мала власне критичне переосмислення ролі подібного розуміння комічного в західній культурі, тобто тієї його парадигми, що склалася в новоєвропейський період. Згідно з Бахтіним, основним "гріхом" такого бачення суті сміху була недооцінка саме народної сміхової традиції.

Досліджуючи творчість Ф.Рабле, Бахтін зазначає, що твори літератури спираються не лише на своїх літературних та філософських попередників, але і на глибинні культурні течії, що представлені, зокрема, народними його джерелами. Вбачаючи в кожній культурі її офіційну і неофіційну складову, Бахтін виходить з того, що остання представлена через народну сміхову культуру, тобто ритуальні видовища, прокляття, заклинання, лайку, пародійні літературні жанри і т.д. Найбільш яскравим проявом цієї культури є карнавал. Карнавал – це видовище без рампи і без розподілу на виконавців та глядачів; в ньому всі активні учасники, всі причетні до карнавального дійства. Карнавал не споглядають і навіть не розігрують, а живуть за його законами, доки ці закони діють. Карнавальне життя – це життя, що виведене тимчасово із своєї звичної колії, це певний "світ навпаки", "життя навиворіт". Карнавал виступає як свято становлення, що дозволяє хоча б тимчасово звільнитися від ієрархії стосунків, він протистоїть всьому, що претендує на вічність та завершеність. Хоча, як зазначає Бахтін, по своєму чуттєво-конкретному характеру і яскраво вираженому ігровому елементу він наближений до художньої сфери, але не є мистецтвом – "він на межі мистецтва і життя" [6, 15], "реальна форма життя тут водночас є і її відродженою ідеальною формою" [6, 16].

Серцевиною карнавалу є його сміхове ядро. Бахтін виділяє шість основних рис народно-святкових осміянь і посоромлень, що притаманні карнавалу, і які у своїй цілісності, повноті представлені в художній структурі роману Рабле: 1) діалогічний характер; 2) притаманний осміюванням момент пародіювання, пе-

редражнювання; 3) універсальний характер осміювань; 4) зв'язок сміху з матеріально-тілесним началом; 5) суттєве відношення осміяння до часу і часової зміни, пов'язаної зі смертю старого і народженням нового; 6) стихійна діалектичність осміювання, пов'язана з поєднанням насмішки з веселістю [5, 17]. Що ж стосується конкретних форм народної сміхової культури, з якими пов'язаний роман, то Бахтін виділяє її обрядово-видовищні, словесно-сміхові та жанри фамільярно-майданні і розглядає їх з позиції широкого історичного контексту. Тому художній світ твору французького письменника "знімає" в собі глибинний пласт народних сміхових проявів від магічних уявлень, через культ Діоніса і римські сатурналії і аж до середньовічних фарсів, соті, д'яблерій, шаріварі, "пасхального сміху", "свята дурнів" та "свята осла". Теоретичною основою, що об'єднує все це розмаїття, виступає у Бахтіна категорія "гротескний реалізм".

Стихія гротеску – це передусім карнавальне дійство з веселим сміхом. Сміх, згідно з Бахтіним, проявляє свою світоглядну сутність, оскільки прагне осягнути буття в його загальності, і постає як: 1) святковий, тобто не індивідуальна реакція на те чи інше явище, а тому всенародний; 2) універсальний, адже не має конкретного адресату, а тому не схожий на сатиру Нового часу; він спрямований на весь всесвіт і, що дуже важливо, на тих, хто сміється; 3) амбівалентний – злиття похвали та лайки, взаємне опосередкування заперечення та ствердження, творче руйнування, опускання в тілесну могилу заради нового зачаття. Під таким кутом зору функції сміху набувають культуротворчого характеру.

Аналізуючи святковий характер сміху, Бахтін вбачає в феномені свята як такого первинну форму культури, тобто таку, що може змінитися, але не зникнути зовсім. Так, зокрема, сучасне "кімнатне" свято теж зберігає ознаки своєї форми – у свято двері відкриті для людей (в перспективі – для всього світу), наявні такі атрибути, як достаток (їжа, одяг), побажання благ (хоча і відсутня амбівалентність), ігри, веселий сміх, жарти, танці тощо. Сутність його неможливо пояснити ані практичними (зв'язок з виробничою діяльністю), ані біологічними чинниками (необхідність у відпочинку), оскільки він має смисловий, світоглядний вимір, пов'язаний з "вищими цілями людського існування" [6, 17]. Святковість пов'язана з космічним, біологічним, історичним часом, з переломними моментами в історії культури. На відміну від офіційного свята, яке санкціонувало незмінність, ієрархічність і було пов'язане із серйозним началом, свято народне – веселий сміх.

Світоглядність сміху передбачає його універсальний характер, що ґрунтується передусім на таких сутнісних характеристиках, як 1) його родовий характер (Арістотель зазначає, що з усіх живих істот лише людині властивий сміх); 2) зв'язок зі свободою, оскільки він божественного походження; 3) творчий, евристичний характер, пов'язаний з лікуванням, зціленням (особлива роль медицини і постаті Гіппократа в епоху Відродження).

Як вже зазначалося, той "тип сміхової образності", що характерний для народної культури середньовіччя і відтворений зокрема в творчості Рабле, ґрунтується на тій естетичній концепції буття, яку Бахтін іменує гротескним реалізмом. В основі ж гротеску лежить гротескна концепція тіла. В епоху Відродження, зазначає Бахтін, центром, навколо якого відбувалося перегрупування всіх речей світу, стає людське тіло як найбільш довершена матерія. Тому вона – ключ до всієї космічної матерії і є творчою, спроможною організувати весь космос. Сміх, завдяки гротескній концепції тіла з його функцією зниження, відкриває сучасність (адже далеке не може бути об'єктом сміху) і є умовою пізнання, оскільки наближуючи світ до людини, до його тіла, даючи змогу відчути будь-яку річ на дотик, зіставляти з іншим явищем – високим чи священним – нівелює страх (світ не міг стати об'єктом вільного емпіричного пізнання до тих пір, доки він був відокремлений від людини страхом і благоговінням). І все це в єдиній площині матеріально-чуттєвого досвіду [6, 408].

Безпосередність живого контакту з зовнішнім світом (адже наука, зокрема, не потребує безпосереднього зв'язку суб'єкта з об'єктом) і водночас не підпорядкування йому (карнавал – це місце свободи), момент переживання як визначальний для даної ситуації, його діалогічний та всенародний характер тут виступає сутнісною ознакою сміху. З огляду на вищесказане, видається не зовсім правомірним ототожнювати буттєву сферу сміху з віртуальною реальністю [15] (на зразок "відформатованих" інтермедійних персонажів відомого французького письменника [16]), оскільки подібний погляд містить, окрім суто логічних непорозумінь, ще й, на нашу думку, елемент містики. Сміх демократичний за визначенням, форма взаємодіє тут має характер чуттєвий і "конкретно-топографічний", віртуальна ж реальність – це "тип взаємодії між різнорідними об'єктами… що розташовані на різних ієрархічних рівнях" [13, 403]. Хоча, звичайно, аналіз сміхового явища як цілісності, як естетики сміху з необхідністю пов'язаний з "утопічним" моментом, "царством цілей", категорією можливості, містить в собі телеологічний принцип.

Гротескна концепція тіла в ряді своїх моментів була представлена і в гуманістичній філософії Відродження. Середньовічний космос, зазначає Бахтін, будувався за Арістотелем. Він був ієрархічним і виходив із поділу всесвіту по суті на дві сфери. Перша складалася із чотирьох компонентів і була пов'язана із взаємоперетвореннями землі, вогню, води і повітря. А над цим земним світом підносилася сфера небесних тіл, яка не підлягала принципу взаємоперетворення, виникнення й знищення. Хоча їй і був властивий рух, найбільш чиста його форма, рух по колу – переміщення. Це була ціннісна структура простору, де "просторовим сходинкам" буття, що розташовані по вертикалі, відповідали сходинки ціннісні (чим більш наближений елемент до центру, тим він досконалішій). Замість ієрархії "висота-низ" філософська думка Відродження вдається до дихотомії "вперед-назад". Відносним центром космосу, який рухається в часі з минулого в майбутнє, стає людське тіло, тлумачення якого наповнюється

культурно-історичними характеристиками. У програмній промові "Про достоїнство людини" Піко дела Мірандола обстоює ідею щодо вищості людини над всіма істотами, в тому числі й небесними духами, оскільки людина є не тільки буттям, а й становленням. Вона – поза будь-якою можливою ієрархією, оскільки ієрархізувати можна лише тверде, нерухоме, незмінне буття, але аж ніяк не вільне становлення.. Природа будь-яких інших істот є готовою й незмінною. Народжуючись, людина отримує "сім'я" будь-якого можливого життя. Вона сама обирає з цієї спадщини те сім'я, яке розів'ється й принесе плоди, людина сама вирощує це сім'я, виховує його в собі. Як бачимо, тут буття співвідноситься з людиною, як найбільш розвинутою його представницею. [6, 390-391].

В мистецтві ж одним із художніх засобів представлення горизонтальної моделі був гротескний реалізм Рабле, що за допомогою фольклорних прийомів "зворотної ієрархії", "світу навиворіт", "позитивного заперечення", переставляючи верх і низ, змішуючи ієрархічні сфери, протиставляв амбівалентний образ пекла абстрактному рухові вверх тим самим акцентуючи увагу на матеріально-тілесному началі як відносному центрі нової картини світу.

Одне із головних положень Бахтіна в його концепції сміху полягає в тому, що заперечення як заперечення за допомогою сміху не є суто негативним, воно містить в собі і момент позитивний, пов'язаний з ситуацією утвердження. В даному контексті викликає інтерес концепція сміху А.Бергсона [7, 9-104]. Для останнього сміх виконує передусім соціальну функцію адаптування людини до суспільного цілого, організм якого все більш і більш ускладнюється. Він виступає як явище надіндивідуальне і полишене будь-якої симпатії, тим більше він не є проявом доброти. "Його ціль – лякати, принижуючи" [7, 100]. Хоча Бергсон і говорить про ігровий момент сміху, обґрунтовуючи цю тезу психологічними чинниками в необхідності відпочинку від постійної нервової напруги, зумовленої страхом перед соціумом, "що карає засобами сміху за ті вольності, які дозволяють собі його члени стосовно нього" [7,100], все ж цей момент – лише миттєвість. Тим більше і носій цього симпатичного сміху – людина з притупленою свідомістю та волею [7, 99] – більше нагадує пацієнта сучасних психоаналітиків, ніж веселих персонажів книги великого гуманіста. У останнього, говорить Бахтін, сміх має рекреаційний характер (адже і виникнення його було пов'язане з явищем свята, про що вже говорилося) і відповідно стверджуючий характер. Це пояснюється тим, що за заперечення тут стоїть інша сторона предмета. Робиться це, зокрема, шляхом зміни просторового положення предмета, певної деформації його просторових пропорцій (переміщення в пекло, низ замість верху, зад замість переду). У той же час це змінене просторове переміщення має і часовий вимір – ця його інша сторона сприймається як минувша, несправжня. "Знищений предмет немов би лишається в світі, але в новій формі просторово-часового існування; він стає ніби іншою стороною нового предмету, що прийшов замість нього" [6, 440]. І що важливо, це "друге заперечення", "утопічний момент" розкривається не лише суб'єктивно, тобто для абстрактної думки і внутрішнього переживання, а цілісною людиною, "тілесної причетності іншому світові" [6, 60].

Якщо ж не брати до уваги амбівалентність сміху, тоді він виступає або ж у ролі чистої сатири (як крайній вияв суто негативної його сторони) з її заперечувальним характером, або ж як суто розважальний, "бездумний" сміх, полишений цілісного виміру (тоді він постає своєрідним "сміхом від лоскоту" [12, 5-43]). Слід зазначити, що поняття "сміх" і "комічне" Бахтін розглядає як взаємозамінні. В пострадянській естетиці ці поняття розрізняються. Якщо під сміхом розуміють "психофізіологічну реакцію нервової системи, що властива як дитині, так і тварині" [10, 131], то в основі комічного (зокрема, гумору) лежить "розвинута людська свідомість, пов'язана з духовними переживаннями" [10, 131], це явище естетичне. Тому "сміх і посмішка можуть бути явищами комічного лише за умови відчуття задоволення від їх перемоги над тим, що суперечить ідеалу" [10,176]. Схожих поглядів на суть зазначеного явища дотримується і В.Пропп, для якого сміх – "це сміх насмішливий" [14, 18], адже "першою умовою комізму і сміху, що ним викликається, є наявність в того, хто сміється, певного уявлення про належне, моральне" [14, 170].

Концепція амбівалентного сміху мала евристичне значення і дала змогу Бахтіну більш глибше оцінити творчість таких майстрів світової літератури, як Шекспір та Гоголь. Якщо сучасний дослідник вбачає в гоголівських літературних персонажах Івана Івановича та Івана Никифоровича лише прояв "потворності" [10, 154], то для Бахтіна постать великого письменника – "найбільш значного явища сміхової літератури Нового часу" [4, 511], творчість якого "не зрозуміли (значною мірою його не розуміють і до цих пір)" [4, 517], є втіленням в створених ним образах гротескної концепції тіла з його амбівалентністю та веселим сміхом [4].

У трагедіях Шекспіра (передусім "Гамлеті") Бахтін вбачає намагання письменника через відтворення логіки злочину відтворити в космічних масштабах логіку будь-якого життя, що самоствердується, з його умертвінням минулого (батько, старість) і неприйняттям майбутнього (син,юність). Викладено це у формі трагедії влади і того, хто нею наділений (можновладець, цар). Адже саме логіка злочинця-узурпатора (а не звичайної людини, що живе у злагоді із законом, вчинки якої зумовлені страхом перед його порушенням) дає змогу розкрити внутрішні суперечності життя. Тому лише через злочин, коли спала з очей пелена офіційного добра, любові, Гамлету відкривається дійсна реальність світу і людини, її зворотній бік. І тому, на думку Бахтіна, було б невірним зводити поведінку головного героя до психологічних причин – нерішучості, схильності до саморефлексії тощо [3, 688-690]. (В даному контексті цікавим є і дослідження відомого шекспірівського твору сучасником Бахтіна – Л.С.Виготським, чий аналіз "Гамлета" схожий на бахтінський [8, 336-491]).

Бахтінська концепція гротескного реалізму не є чимось сталим, навпаки, вона викликала і викликає широкий полемічний резонанс. В даному контексті для нас важливою є думка відомого культуролога щодо необхідності розрізнення західноєвропейської та східноєвропейської традицій народної сміхової культури. "З внутрішньої точки зору, – зазначає Ю.М.Лотман, – світ карнавальної веселості міг уявлятися поза будь-якими оцінками, амбівалентним. В західній культурі він міг успішно нав'язувати свою внутрішню позицію культурі в цілому, допускаючи у визначені календарні терміни як різновид обов'язкової соціальної поведінки сміховий катарсис серйозного середньовічного світу. У православній культурі середньовічної Східної Європи відбувалося протилежне: офіційна оцінка карнавалу як бісівського дійства проникала у його внутрішню самооцінку. Дозвіл на карнавальну поведінку у відповідні терміни пов'язувався з вірою в те, що в цей час Бог дозволяє дияволу керувати світом. Таким чином, те, що учасники карнавалу реалізують узаконену поведінку, не заперечує того, що сама ця поведінка лишається гріховною. Якщо в традиції, що досліджувалася М.Бахтіним, сміх скасовує страх, то тут сміх передбачає страх"[12, 211].

Підводячи підсумки, слід сказати, що бахтінська концепція сміху, розглядаючи гротеск не як різновид комічного в його низькому прояві, не вбачаючи в ньому лише форму сатири, "збільшення неналежного", а трактуючи "гротескний реалізм" як явище амбівалентне, таке, що включає в себе з необхідністю як моменти заперечення, пов'язаного з "геркулесовою роботою" з очищення світу від чудовиськ минулого, так і його творчу роль як "повитухи нової серйозності" [6, 12], надає сміхові характеру історичної спрямованості та універсальності. Тому останній, виходячи за конкретні культурно-історичні межі, стає феноменом естетичним і культуротворчим. Зазначена концепція "гротескного реалізму", поглиблюючи теорію комічного, мала суттєве пізнавальне значення, оскільки, зокрема, давала змогу більш глибше зрозуміти творчість таких майстрів слова, як В.Шекспір та М.Гоголь.

Використані джерела

1. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура / М.М.Бахтин: Pro et contra. Личность и творчество М.М.Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли // Аверинцев С.С. – Антология. Т.1. Издательство Русского Христианского гуманитарного института. – Санкт-Петербург, 2001. – С.468–483.

2. Баткин Л.М. Смех Панурга и философия культуры / М.М.Бахтин: Pro et contra. Личность и творчество М.М.Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли // Баткин Л.М. – Антология. Т.1. Издательство Русского Христианского гуманитарного института. – Санкт-Петербург, 2001. – С.398-412.

3. Бахтин М.М. Материалы к книге о Рабле (1930-1950-е гг.) / Бахтин М.М. ; Собр. соч. в 7 т. – Т. 4(I): "Франсуа Рабле в истории реализма" (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930-1950-е гг.). Комментарии и приложения. – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 605-831.

4. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура / Бахтин М.М. ; Собр. соч. в 7 т. – Т. 4(2): "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" (1965 г.). "Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)" (1940, 1970). Комментарии и приложение. – М.: Языки славянских культур, 2010. – С.505-521.

5. Бахтин М. М. Сатира / Бахтин М.М. ; Собр. соч. в 7 т. – Т.5: Работы 1940-х – 1960-х годов. – М., Русские словари. 1997. – С. 11-39.

6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965 г.) / / Бахтин М.М. ; Собр. соч. в 7 т. – Т.4(2): "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" (1965 г.). "Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)" (1940,1970). Комментарии и приложение. – М.: Языки славянских культур, 2010. – С.7–517.

7. Бергсон А. Смех : Французская философия и эстетика XX века / Анри Бергсон; предисл. П. Мореля. – М.: Искусство, 1995. – С. 9-101.

8. Выготский Л.С. Психология искусства / Выготский Л.С. ; предисл. А.Н.Леонтьева. 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.

9. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Система отдельных искусств / Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.

10. Каган М.С. Эстетика как философская наука / Каган М.С. – Санкт-Петербург: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 544 с.

11. Козинцев А. Г. Об истоках антиповедения, смеха и юмора (этюд о щекотке). Смех: истоки и функции / Козинцев А.Г.; под ред. А.Г. Козинцева. – СПб.: Наука, 2002. – С.5-43.

12. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Лотман Ю.М. – СПб.: Искусство – СПБ, 2002. – 768 с.

13. Носов Н.А. Виртуальная реальность. Новая философская энциклопедия в 4 т. / Носов Н.А. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1. – С.403-404.

14. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Владимир Пропп [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/propp/index.php.

15. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность / Рюмина М.Т. – Изд. 3-е. – М.: Книжный дом "Либроком", 2010. – 320 с.

16. Уэльбек М. Возможность острова / Мишель Уэлбек. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.klex.ru/a1q.

УДК 111.852

Кирило Юрійович Бурмаченко
аспірант Київського національного
університету ім. Т. Шевченка

ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ: РОЛАН БАРТ І УМБЕРТО ЕКО

У статті досліджується естетичний зміст основних ідей поетики Ролана Барта та Умберто Еко. Увага акцентується на важливості взаємодоповнюваності та впливі ідей Ролана Барта й Умберто Еко на сучасну поетику в аспекті збагачення смислової поліфонічності культури.

Ключові слова: *У. Еко, Р. Барт, поетика, Текст, твір, діалогічність, інтертекстуальність.*

The article scrutinizes the esthetic content and the main ideas of Roland Barthes' and Umberto Eco's poetics. The emphasis is laid on the importance of complementarity and the influence of Roland Barthes' and Umberto Eco's ideas. These ideas complement the modern poetics and enrich the semantic of culture polyphony.

Keywords: *U.Eco, R. Barthes, poetics, Text, creation, dialogism, intertextuality.*

Ролан Барт, переосмисливши ідею інтертексту Юлії Крістеви, дав йому коротше ім'я – Текст. Поняття "твір" в теорії Р. Барта відповідає фено-тексту в філософії Юлії Крістеви, а текст – генотексту. Тому сам перехід від структуралізму до постструктуралізму розуміється Бартом як перехід від аналізу твору до текстового аналізу. Текст, відтак, не заперечує твір і необхідність його аналізу іншими методами, зокрема структуралістськими, він просто перебуває "по той бік" твору. Поняття твору і тексту були переосмислені Умбертом Еко і отримали подальший теоретичний розвиток і практичне застосування у філософії, літературознавстві, критиці та мистецтві.

Метою статті є визначення естетичного змісту ідей Тексту і твору в поетиці Ролана Барта, які вплинули на філософію Умберто Еко і розвиток постмодерністської поетики загалом. Це визначає важливість ідей Ролана Барта для формування постнекласичної естетики. Дослідження універсальності значення інтертекстуальності, текстотворення, "Тексту" (гіпертексту) і твору актуальне як для процесів сьогодення, так і для варіативності естетичної традиції. Вони дають змогу визначити теорію естетичної традиції поетики Ролана Барта та Умберто Еко як базової для сучасного мистецтва та сучасної естетики. Подібна проблематика аналізується з огляду на специфіку естетичних теорій та мистецьких практик модерну і постмодерну в працях Л. Левчук, Т. Гуменюк, Р. Шульги, К. Васильєвої, а з огляду на причини формування сучасної поетики як наслідку взаємодії з духовними і мистецькими практиками – в працях В. Панченко, М. Ігнатенка і М. Бровка.

Збільшення кількості інформації призвело до створення в межах постструктуралізму і постмодернізму нової методології сприйняття і опрацювання інформації. Ця методологія виявила характерні ознаки інформаційної епохи і дала можливість оперувати інформацією в її нових формах. Свою філософську теорію Ролан Барт протиставив редукціоністській методології позитивізму, яка зводила "твір-продукт" до умов і причин його створення, що й породило ідею "твору-знаку" в теорії Барта. Знаку, який не передбачає однозначно-об'єктивного, позачасового декодування, а отримує велику кількість різноманітних історичних прочитань. Отже, постструктуралістський Текст – це нескінченні комбінації гетерогенних елементів, пов'язаних не стільки метафоричними і причинно-наслідковими, скільки метонімічними стосунками. Стосунками взаємного зіткнення і перетікання, коли можливі будь-які інтерпретації поза межами класифікації. Подібну позицію займає Умберто Еко, який вважає, що одержувач повідомлення повинен не лише отримати інформацію, а й засвоїти її, інтерпретувати, використовуючи чисельні посилання на інші джерела.

Проте енциклопедична пам'ять, метою якої є класифікація різноманітних інтерпретацій, створення повного і завершеного знання та узгодження не лише різних дисциплін, а й сфер буття, вимагає раціонального порядку і послідовності, жорсткої архітектоніки, перетворення спірного в беззаперечне. З іншого ж боку, колективно-несвідома пам'ять Тексту – це простір хаотичної "ще-не-впорядкованості". Це семантичний достаток, який долає будь-які межі й перешкоди, здатний відновити і переосмислити ті моменти культури, які були забуті, витіснені або знехтувані її нинішнім станом. Текст, який прагне перемогти цю раціоналістичну пам'ять, перетворивши її на "над-пам'ять" або "над-енциклопедію", сповна може вважатися одним із символів епохи постмодерну. Поняття "енциклопедії" та "енциклопедичності" є спільними в теоріях У. Еко і Р. Барта. Еко запозичує ці поняття у Барта і, переосмисливши, визначає їх як одну з основних засад повноцінного прочитання будь-якого тексту, що й дає змогу по-справжньому усвідомити гіпертекст. Твір у Ролана Барта – це протилежність тексту, смислова монада, завершена семантична структура, стійке архітектонічне ціле, центроване за допомогою єдиного авторського завдання. Твір є телеологічною конструкцією, готовим продуктом діяльності (а не сам процес цієї діяльності), в якому відсутні сліди його внутрішнього становлення, організований з метою вплинути на адресата. З приводу цього Еміль Бенвеніст зауважує: "твір це вислів, призначений для комунікації. Текст Р. Барта відноситься до твору приблизно так, як арістотелівська "матерія" відноситься до "форми"" [7, 362].

© Бурмаченко К. Ю., 2011

Створюючи твір, будь-який автор черпає свої ідеї з гіпертексту, вибудовує смислову конструкцію за допомогою матеріалу, який міститься в гіпертексті – з окремих слів, фраз або пасажів, які свідомо запозичені з чужих творів, прочитані в газетах, почуті на вулиці, з телеекрану, або ж інших топосів, жанрів, стилів, соціальних кодів, мови, дискурсів, з яких, власне, і складаються як окремі культурні контексти, так і Текст культури в цілому. Оповідач-письменник може лише певною мірою усвідомлювати власний текст (свою культурну пам'ять), проте, незалежно від його волі, ця пам'ять починає керувати ним з самого дитинства. Оскільки до тексту і в оточенні тексту завжди існує мовна діяльність, у текст проникають фрагменти запозичених кодів, різних виразів, ритмічних моделей, фрагменти соціальних мов. Будучи необхідною умовою будь-якого тексту, яким би він не був, інтертекстуальність не зводиться до проблеми джерел і впливів. Інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких рідко вдається встановити, несвідомих або автоматичних цитат без лапок. "Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш або менш пізнаваній формі, в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Будь-який текст – це нова тканина, виткана з тих текстів, які вживалися як цитати. Будь-який твір має свій текст. Твір залежить від тексту і не може існувати без нього, як не може існувати шлейф комети без самої комети. При цьому зрозуміло, що відношення твору до тексту завжди носить суто активний характер: вбираючи в себе рухливий текстовий матеріал, твір трансформує, організовує і владно підпорядковує його авторському завданню, яке прагне створити якийсь стійкий єдиний сенс" [4, 318]. Умберто Еко, подібно до Ролана Барта, зауважує, що двозначність є умовою переосмислення традиційних кодів і способом генерування нових, адже "вільна гра двозначності завжди зумовлена правилом двозначності" [8, 115].

Будь-який автор припиняє комбінаторну гру Тексту, пригнічує його різноголосся. І хоча зробити це неможливо, все ж щодо Тексту твір відіграє репресивну роль. Р. Барт зміг розкрити не лише амбівалентний характер відношення твір-текст, а й амбівалентну природу самого тексту. Принципова полісемія і безвладдя тексту протиставлені моносемії та примусовій владі твору, вся архітектоніка якого підпорядкована одній меті – надати аудиторії певний сенс, певне уявлення про дійсність. Твір у цьому випадку є конкретним висловом на одній із соціально-ідеологічних мов, які має у своєму розпорядженні певна епоха і серед яких повинен вибирати кожен автор. "Як продукт мови письменник так або інакше завжди залучений у війну фікцій (діалектів), до того ж він є ише іграшкою в цій війні" [5, 290]. У теорії Барта відносини між мовами – це відносини суперництва. Кожен ідеологічний соціолект борється за абсолютне панування: "Життям мови керує безжалісна топіка, мова завжди виходить з якоїсь місцевості, а тому будь-яка мова є ні чим іншим, як войовничим топосом, і якщо такий топос володіє достатньою силою, то неминуче розповсюджується у всіх куточках повсякденного, буденного соціального життя. Іншими словами, соціальне життя є перманентною "війною мов", а власне мова соціальних стосунків – це мова агресії і насильства, одна з найбільш древніх і вживаних мов" [2, 208].

Відчуваючи вивільнену силу "творчості тексту", Барт побачив і те, що текст може відчужуватися. Якщо в "Задоволенні від тексту" він описує Текст як простір, в якому можливі будь-які мовні ігри, де суб'єкт здатний відчути ейфорію, то книга "S/z", присвячена деконструкції бальзаківської новели "Сарразін", демонструє той факт, що текстова стереофонія насправді – це лише стереофонія ідеологічних стереотипів. Найважливішим зіставленням, яким керується Барт у своєму підході до культури, є опозиція Нового і Старого: з одного боку, нового безпосереднього слова, слова-кліше, заснованого на принципі повторення, з іншого: "Енкратична мова за самою своєю суттю є мовою повторення, всі офіційні мовні інститути – це машини, що постійно пережовують одну і ту ж теорію. Школа, спорт, реклама, масова культура, музична продукція, засоби інформації безупинно відтворюють одну і ту ж структуру, один і той самий сенс, а інколи, одні і ті ж слова – стереотип – політичний феномен, уособлення ідеології" [5, 327]. Ціннісна межа для Ролана Барта пролягає між винятком і правилом. "Правило – це зловживання чимось одним, виняток – це насолода. Все, що завгодно, аби не правило (загальність, стереотипність, ідіолект: затверділа мова)" [5, 329].

Драматизм ситуації полягає в тому, що знайти абсолютно нове слово, пробитися до своєї власної, незапозиченої експресії надзвичайно важко, майже неможливо. Причина в тому, що в дев'яти з десяти випадків нове виявляється лише стереотипом новизни. "Я пишу тому, що не бажаю жодних запозичених слів, пишу з відчуття протесту, я вимушений користуватися тією "попередньою мовою" (перш за все мовою прочитаних і перечитаних мною письменників), яка, незалежно від мене, проникає у мою свідомість і підсвідомість, а далі – в мій твір" [4, 273]. Саме цей феномен Ролан Барт демонструє на матеріалі "Сарразіна". Пояснивши процес прочитання бальзаківської новели, розчленувавши її текст на короткі відрізки, Барт не без здивування переконується в тому, що вся вона складається із загальних стереотипів, кліше, що сформували культуру бальзаківської епохи. Сукупність таких кліше якраз і утворює Текст, який стоїть за бальзаківським твором, – "анонімну Книгу", яка містить у собі не лише "дивовижно зіставлені енциклопедичні знання" першої половини XIX століття, а й головне – ціннісно-смислову структуру, опредметнену в самому наборі стереотипів" [2, 172]. Структуру, яку культура розташовує між індивідом і життям, нав'язуючи авторові певну інтерпретацію будь-яких явищ дійсності і перешкоджаючи її безпосередньому сприйняттю. Така структура прагне підмінити реальне життя. "Так само життя в класичному тексті перетворюється на нудотну мішанину схожих думок або в задушливе покривало, зіткане з прописних істин" [2, 174]. Справа, звичайно, не лише в новелі Бальзака:

проблема в тому, що будь-який твір складається з численних незримих культурних кодів, про існування яких автор часто не знає.

Культурний код у Р. Барта, це "перспектива цитат, міраж, зітканий із структур". Утворювані ним одиниці є ні чим іншим, як "фрагментами чогось, що вже було прочитане, побачене, здійснене, пережите: код і є результатом цього. Відсилаючи до написаної раніше Книги (до книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст на переказ цієї Книги" [3, 267]. Барт узагальнює: "Ось це і є інтертекст, інакше кажучи – сама неможливість побудувати життя за межами якогось безкінечного тексту, незалежно від того, буде це Пруст, щоденна газета або телевізійна передача" [3, 269]. Незалежно від "оптимістичного" (текст – "зона свободи") або "песимістичного" (текст – "комора стереотипів") ставлення до Тексту, він створює перед аналітиком серйозну теоретичну проблему. Очевидно, що у відношенні, яке цікавить нас, твір і Текст корелятивні двом різним видам людської пам'яті. Твір пов'язаний з індивідуальною свідомою і вибірковою пам'яттю суб'єкта, наділеного волею (автора), а Текст, з несвідомою прапам'яттю культури. Остання володіє безкінечним смисловим надлишком щодо пам'яті твору: коло читачів і усвідомлений культурний досвід будь-якого автора свідомо обмежені, залишаючи для його інтертекстуальної діяльності досить вузьку територію (наслідування, стилізація, пародія, приховане та явне цитування, алюзія, ремінісценція). Саме тому, що за кожним твором стоїть сутність його Тексту, в якому позначається набагато більше, аніж хоче сказати сам твір, що пам'ятає не лише передуючу авторові і сучасну йому культуру, а і культуру майбутнього, ми можемо, перефразовуючи М.М. Бахтіна, сказати, що будь-який твір – це знищений Текст. Твір набагато бідніший, ніж Текст, і саме відчуття власної смислової неповноти служить тим імпульсом, який здатний спонукати авторську (і читацьку) свідомість спрямуватися за межі своєї суб'єктивності, перерости себе і свої межі: авторові слід забути себе, своє індивідуальне "я" і свій твір, замовкнути, радісно померти в Тексті – і тоді пам'ять Тексту, що вміщає в себе все, сама заговорить у ньому. Такий шлях від твору до Тексту. Проблема полягає в тому, що, при всьому своєму невичерпному багатстві, Текст абсолютно аморфний: у ньому не діє формальна логіка, не діє закон виключеного третього, у ньому немає ні причини, ні мети, ні понятійного каркасу, ні ціннісного порядку, а місце бінарних опозицій займає безкінечна зміна образів, які перетинаються один з одним. Отже, твір моносемічний, а Текст полісемічний, хоча між ними і пролягає чітка межа. "Твір не суперечить філософії монізму, для якої множинність є світовим Злом, тоді як Текст в опозицію твору, міг би вибрати своїм девізом слова одержимого бісами (Євангеліє від Марка, 5, 9): "Легіон ім'я мені, тому що нас багато". Текст протистоїть твору своєю множинною, бісівською текстурою" [4, 418], ця межа існує саме для того, щоб її постійно долали. Рух від твору до Тексту з необхідністю супроводжується спротивом – рухом від Тексту до твору, під час якого текстова "першооснова" перетворюється на твір-форму. Умберто Еко зазначає, що відхилення від звичного лінгвістичного коду спричиняє новий тип організації текстуального повідомлення, яке виявляється неврегульованим щодо впорядкованої організації тексту, саме тому твір може інтерпретуватися залежно від прочитання. Поняття полісемії тексту, культурного коду, енциклопедичності, безмежності інтерпретації культурного коду – дотичне в теоріях Ролана Барта і Умберто Еко. Виходячи з цього, можна стверджувати про вплив ідей Барта на Еко.

Це безвихідне протистояння ідеологічних інстанцій не викликає у Барта жодної симпатії, своє завдання він бачить у тому, щоб вийти за межі агресивної "логософери". Текст постає як сфера абсолютної множинності, неагресивності і свободи. "Подібна свобода є розкішшю, яку будь-яке суспільство повинне було б надавати своїм громадянам: мов повинно бути стільки, скільки існує різних бажань. Це – утопічне припущення, жодне суспільство не готове поки що дозволити існування безлічі бажань. Жодне суспільство не готове допустити, щоб та чи інша мова, якою б вона не була, не пригноблювала іншу мову, щоб суб'єкт майбутнього, не відчуваючи ані докорів сумління, ані пригніченості, пізнав радість від володіння відразу двома мовними інстанціями" [2, 217].

Цілком очевидно, що під поняттям "інтертекстуальність" із самого початку малися на увазі два різні феномени – "Текст" Р. Барта, з одного боку, і "інтертекст" – з іншого. Інтерпретація Ролана Барта тяжіла до того, щоб розчинити інтертекст у Тексті, а інтертекстуальність – в інтердискурсивності. Саме тому, що Текстом є явище без форми, утворене культурним несвідомим, саме прочитання Тексту не може бути нічим іншим, як довільним актом, коли читач знаходить і актуалізує "фрагменти різних соціальних мов", "частини коду", "ритмічні моделі" залежно від свого культурного світогляду і запасу знань, які змінюються впродовж життя, суб'єктивних, часто швидкоплинних, настроїв, переваг та асоціацій. Але якщо це так, то Текст Барта, за визначенням, не може стати ані об'єктом будь-яких аналітичних процедур, ані предметом тієї або іншої наукової дисципліни. До того ж Барт з самого початку чудово це розумів: "прочитання Тексту – це одноразовий акт, тому будь-яка індуктивно-дедуктивна наука про тексти є ілюзорною" [6, 263]. "Про задоволення від тексту неможливо написати жодної дисертації: задоволення надає лише миттєвий (інтроспективний) погляд на себе" [5, 342]. Якщо так і є, то для безкінечного Тексту потрібна безкінечна герменевтика. Метою такої герменевтики є не позитивне знання, не істина, навіть не злиття горизонтів (як в герменевтиці Г.Г. Гадамера), а лише постійна зміна читацької точки зору, безперервне перемішування текстової маси, що не дозволяє їй остаточно сформуватися. Найкращою інтерпретацією в даному випадку виявиться та, яка буде здатна постійно продукувати нові інтерпретації. З цього приводу Умберто Еко зауважує: "якщо й існує "задоволення від

тексту", воно може бути викликане і реалізоване лише текстом, який вказує на шлях до "хорошого" читання" [8, 163]. У філософії Ю. Крістеви поняття "текст" відрізняється граничною широтою. Коли вона визначає інтертекстуальність як текстуальну взаємодію, яка відбувається в середині будь-якого тексту і яка дозволяє зрозуміти різні сегменти (або коди) тієї або іншої структури як змінені форми сегментів, узятих з інших текстів, то така інтертекстуальність хоч і не досягає обсягу Тексту Р. Барта, все ж охоплює всю доступну кількість знакових систем, семіотичних практик і текстуальних структур, оскільки безпосередньо посилає до "того способу, за допомогою якого текст читає історію і вписується в неї" [5, 346.]. Умберто Еко вважає, що інтерпретація тексту змінюється залежно від індивідуального досвіду реципієнта повідомлення. Саме ця можливість постійної інтерпретації будь-якого тексту і породжує інтертекстуальність, яка за своїм змістом тотожна поняттю "Текст" у Ролана Барта.

Будь-яка людина має справу з уже висловленим словом, письменник вимушений вдаватися до такого слова, означеність якого ніби узаконена і кодифікується тим соціальним інститутом, яким і є література: "над системою мовних топосів література надбудовує систему власної топіки – стильову, сюжетну, композиційну, жанрову. Вона сама є не що інше, як історично рухлива сукупність "загальних місць", з яких, ніби з цегли, письменник вимушений творити будівлю свого твору. Зрозуміло, що ці "загальні місця" здатні до філіації і трансформацій, здатні вступати в різні контакти один з одним, часто утворюючи непередбачувані конфігурації, та все ж будь-яка з подібних конфігурацій, навіть найоригінальніша, вперше знайдена даним автором, не лише є індивідуалізованим набором готових елементів, а й, що найголовніше, негайно перетворюється на своєрідний літературний узус, який прагне підпорядкувати собі навіть свого творця (не говорячи вже про його "послідовників" і "імітаторів")" [1, 396]. Саме тому, що топоси й узуси задані письменникові, до того ж обтяжені безліччю чужих соціально-історичних сенсів, Барт називає літературу "мовою інших" – мовою, від якої письменник не може ані сховатися, ані відхилитися, оскільки він добровільно обрав її засобом самовираження.

Будучи мовою інших, література одночасно виявляється і точкою перетину різних видів соціального письма, і одним з його типів. Подібно до того, як у буденній комунікації індивід лише змальовує на мовній сцені свою суб'єктивність, так і письменник приречений на те, щоб демонструвати на літературній сцені власний світогляд у межах контекстів, запропонованих йому соціальним дискурсом, так званим літературним письмом. Це письмо, звернене до творця тексту своєю емпіричною стороною, Барт назвав "мовою-противником": "Мова-противник – це мова, переобтяжена, забруднена знаками, така, що формується у велику кількість різних історій, наскрізь передбачених. Це мова, яка омертвіла раз і назавжди, яка була розкладена по поличках; це той надлишок мови, який виганяє оповідача з власного "я". Цією ворожою мовою є сама Література, не лише як соціальний інститут, а й як певний внутрішній примус, як той заздалегідь заданий ритм, якому підкоряються всі "історії", що трапляються з нами, адже пережити щось – означає відшукати для власного відчуття готову назву" [3, 261]. Умберто Еко погоджується з цією ідеєю Ролана Барта, вважаючи, що мова повинна виявити свою гнучкість і рухливість, а не лише владне начало, нездатне трансформуватися.

Ідеї поетик Ролана Барта і Умберто Еко тісно пов'язані між собою. Для них обох текст – це стійкий знак, умова його породження, це середовище, в якому виникає твір, це простір, який не піддається класифікації або стратифікації, простір без центру, кінця і початку. Текст не знає наративної структури, Текст – це інтертекст, а твір – це "ефект тексту", емпіричний результат текстової роботи. Твір може набувати нових інтерпретацій, розширюючи цим межі Тексту.

Використані джерела

1. Барт Р. Война языков / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1996. – 640 с.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1996. – 640 с.
3. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – 320 с.
4. Барт Р. От произведения к тексту / Барт Р. // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 642 с.
5. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1996. – 640 с.
6. Барт Р. S/Z / Р. Барт. – М.: Академический Проект, 2010. – 394 с.
7. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э.Бенвенист. – М.: Либроком, 2010. – 448 с.
8. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / У. Эко. – СПб.: Александрия, 2007. – 423 с.

УДК 111.852: 7.01

Оксана Олександрівна Колотова
аспірантка Чернігівського національного
педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка

МОТИВИ "ДЗЕРКАЛА" І "ЗАДЗЕРКАЛЛЯ" ЯК МОДЕЛІ ТУТ-БУТТЯ І ТАМ-БУТТЯ В ХУДОЖНІХ ВІДОБРАЖЕННЯХ КАРТИНИ СВІТУ

У статті досліджується "дзеркальність" як смислотворчий естетичний феномен, що використовується для художнього відтворення картини світу. Констатується, що феномен "дзеркальності" є амбівалентним у своїй основі: він може виявлятися і як відображення реального чи можливого тут-буття (чому відповідає образ "дзеркала"), і як умовне моделювання ірреальних хронотопів там-буття (образ "задзеркалля").

Ключові слова*: "дзеркало", "задзеркалля", тут-буття, там-буття, "чарівне дзеркало", енантіоморфізм, хронотопічний образ.*

The article studies "the mirror" as the sense forming aesthetic phenomenon that is used to art reproduction of world view. It is noted that the phenomenon of "the mirror" is ambiguous in its basis: it can manifest itself as a reflection of actual or possible here-being (that corresponds to the image of the mirror) and as modelling of surreal-life there-being chronotopes (the image of "the mirror-world").

Keywords*: "mirror", "mirror-world", here-being, "magic mirror", enantiomorphism, chronotope image.*

Наділена надзвичайно потужними семіотичними потенціями, естетична ідея "дзеркала" посіла почесне місце у мистецтві як могутнє джерело художньої образності. Протягом багатьох століть митці звертаються до образу, мотиву, метафори, символу "дзеркала", щоб передати за допомогою нього розмаїття світоглядно-естетичних смислів, зокрема смислів, що пов'язані з рецепцією людиною навколишнього світу, соціокультурних феноменів. Поступово в художній творчості викристалізувався семантичний зв'язок "дзеркало" – картина світу. Відтак, дослідження трансформації "дзеркальних" мотивів у мистецтві дасть можливість не тільки проаналізувати нюанси символічних конотацій ідеї "дзеркала", а й дозволить простежити зміни у художніх відображеннях світосприйняття тієї чи іншої епохи.

Семіотика і семантика мотиву "дзеркала" у художній творчості досліджувалася Я. Біалостоцьким, Х. Вернессом, Н. Перепеловою, О. Слоньовською, Г. Хартлаубом, Г. Шварцем, представниками Тартуської семіотичної школи. Проте не буде зайвим звернутися до даної проблеми ще раз, долучивши до дослідження раніше не аналізований художній матеріал сучасної доби, зокрема твори українських митців, та спробувати розглянути наповнення образу "дзеркала" філософськими смислами теоретично системно, акцентувавши увагу на смислах, пов'язаних з відображенням картини світу в мистецтві.

Відтак, метою даної статті є аналіз мотивів "дзеркала" і "задзеркалля" у мистецтві як моделей тут-буття і там-буття в художніх відображеннях картини світу.

Ще в міфологічній свідомості феномен "дзеркальності" пов'язувався з візуальним сприйняттям, пізнанням навколишнього світу, баченням віддалених у просторі та часі реальних об'єктів (тобто з "тут-буттям"), а також – зі світом потойбічним, чужим, влаштованим протилежним чином ("там-буттям"). Протягом подальшої історії художньої творчості "дзеркало" викристалізовується в полівалентний символ, що вбирає до себе широку гаму людських уявлень про світ: як світ реальний в усьому його розмаїтті, так і світ ідеальний, трансцендентний.

Здавна зерцалами, або діоптрами, називали книги, які відтворювали певні ареали світу, історії, різних сфер людської життєдіяльності, тобто конструювали світоглядну картину світу, розтлумачували її, відтворювали тут-буття людини. Як приклади можна згадати європейські "Королівські зерцала", "Саксонське зерцало", "Зерцало монахів", "Каролінзьке зерцало", "Speculum exemplorum", давньоіндійський трактат Надікесвара "Дзеркало жестів і міміки", російський твір моралізаторського характеру "Юности честное зерцало", українські барокові "Зерцало богословія" К. Транквіліона-Ставровецького (1618), "Зерцало от писанія Божественного", надруковане з ініціативи Лазаря Барановича (1705). Звичайно, вищезгадані твори важко назвати суто художніми, проте їх назви унаочнюють наповнення міфопоетичної метафори "дзеркала" семантикою, пов'язаною з художньо-світоглядним баченням світу чи певного його аспекту в конкретну історичну добу.

Як приклад художнього твору з аналогічної назвою і спрямованістю можна згадати історичний роман сучасного українського філософа і письменника Петра Кралюка "Діоптра, або Дзеркало, в якому ми бачимо не лише себе, а й інших, подорожуючи в часі і просторі". Відомий український автор не просто наслідує заголовки середньовічних чи барокових книг, а розтлумачує традиційну метафору через інваріант мотиву "дзеркала" у його зв'язку з пізнанням та відображенням картини світу – "чарівне дзеркало". Перенесений з усної народної творчості, мотив "дзеркала", що має "магічну" здатність давати знання про відда-

© Колотова О. О., 2011

лені у часі та просторі об'єкти, міцно прижився у мистецтві. І якщо у назві роману П. Кралюка "чарівна діоптра" – це, швидше, широка метафора, то в літературі фантастичного чи містичного характеру, яка ближча до фольклорної традиції, мотив "чарівного дзеркала" виступає на рівні цілісного художнього образу.

Літературною реалізацією міфологічного образу "чарівного дзеркала" є Алеф з однойменного оповідання Х. Борхеса; дзеркало Галадріель з "Володаря перснів" Дж. Р. Р. Толкієна; "дзеркало невідомого" з однойменної новели сербського письменника Д. Кіша. Сигнатуру "дзеркала" як осереддя сокровенних, недоступних для людини знань можна зустріти і в іконописі. Так, Архангела Гавриїла, як вісника таємниць Божих, зображали на іконах із дзеркалом у руках, що знаково позначало виявлення вищих, сакральних сенсів.

В усіх вищенаведених прикладах ми можемо віднайти не тільки дотичність ідеї "дзеркала" до гносеологічної проблематики, але й виявити важливі онтологічні та екзистенціальні конотації, що пов'язані з контекстом тут-буття людини. Зокрема, мотив "дзеркала" в історії культури традиційно з'являється у зв'язку з темою відображення часу та простору, переживання хронотопів "життєвого світу".

Про співвіднесеність мотиву "дзеркала" з часовими феноменами свідчать вищезгадані назви історичних трактатів та історичного роману. Але "дзеркало" в літературі позначає не лише минуле народу, пам'ять людства, але й часовий вимір життя окремої людини. Так, наприклад, з пам'яттю та минулим людини нерозривно пов'язаний мотив дзеркала в ліриці О. Забужко ("Мов дзеркальце заднього огляду, / образ дитинства Рукою направ – / і наведений промінь схопи" [1, 106]).

Варто зазначити, що "дзеркало", як хронотопічний образ, у творі мистецтва формує не лише часову вісь смислових координат, але й просторову. Зв'язок "дзеркальності" з просторовістю природно випливає навіть з фізичних властивостей дзеркала як побутового предмета. Але лише у XX столітті "дзеркало" впевнено заявляє про себе як про символ простору. Саме в цей період, коли руйнуються колишні уявлення про стабільність просторово-часових параметрів і розкривається їхня відносність, відбувається художнє осмислення цієї проблеми. І тоді до традиційного символу часу – годинника – додається переосмислений символ простору – дзеркало. Ці парні символи використовує, наприклад, художник-сюрреаліст Р. Магрітт у праці "Нестерпна тривалість". Митець магічної просторовості та зупиненого часу зобразив, як у домашній камін, над котрим висить дзеркало і стоїть годинник (образи, що позначають усталене сприйняття світу), "впливає" паровоз, що із середини XIX століття сприймався як машина, здатна "пожирати" простір та змінювати уявлення про час. У такий спосіб підкреслюється трансформація хронотопності світовідчуття людини XX століття. Білоруський митець-авангардист М. Шагал у парних картинах "Дзеркало" і "Годинник" теж виводить тут-буттєві образи простору та часу, які не залишають людині шансу для осягнення їх закономірностей.

Отже, "дзеркало" у художній творчості виступає, попервах, моделлю світу об'єктивного, реального у різних варіантах його часопросторового вираження. Проте, так само, як проекція у дзеркалі ніколи не є простим повторенням об'єкта (завжди присутній енантіоморфізм – інверсія сторін), так і ті явища, які презентуються митцями через образ дзеркала, як правило, несуть на собі яскраво виражену суб'єктивну мову художнього моделювання. Митці часто користуються подвійним кодом мистецтва та дзеркала, коли хочуть акцентувати увагу не стільки на самій дійсності, скільки на тій художньо-"дзеркальній" призмі, через яку вона сприймається чи подається. Відтак реальність, подана через такий подвійний код, постає часом реальністю підкреслено суб'єктивованою (як на полотні Е. Мане "Бар у Фолі-Бержер"); часом вона набуває рис суто художньо-естетичної реальності (згадаймо як приклад "Меніни" Д. Веласкеса), часом – підкреслено символічної ("Христос у домі Марфи та Марії" Д. Веласкеса), а інколи саме "дзеркало" дозволяє відбити дійсність у її духовному вимірі (як на полотні Ж. де ла Тура "Магдалена, що кається").

Слід згадати і той факт, що "дзеркало" несе на собі позитивне духовне навантаження при умові, що виступає воно на рівні метафори чи символу, тобто коли "дзеркальність" подається не в "голому", буквальному вигляді, а в переносному сенсі. Таке "дзеркало", що продовжує символіко-алегоричну середньовічну традицію, завжди умовно спрямоване на трансцендентне. Натуралістичне ж "дзеркало", яке лише повторює, копіює, подвоює цей світ, асоціюється частіше з негативною семантикою. Традиційне християнство так пояснює причину негативних конотацій подібної "дзеркальності": "Реальність неповторна, як неповторне Воскресіння. Це повнота, до якої нема чого додати. Нічого свого не може створити або додати диявол. Він може лише наслідувати, бути мавпою Бога, його двійником" [2, 189]. Відтак, "дзеркало" як "голе", порожнє наслідування часто асоціювалося саме з гримасою диявола. У живописі Середньовіччя, наприклад, можна зустріти зображення дзеркала у вигляді мавпи (явний натяк на Люцифера), котра копіює та робить смішним, викривленим усе, що вона бачить, намагаючись пародіювати Творця.

Необхідно зауважити, що подібне ставлення до "дзеркала" (позитивне – в разі, коли воно звернене до ідеально-трансцендентного, та негативне, якщо відображає лише винятково профановане і гріховне "тут-буття") представляє собою продовження середньовічної концепції природи "дзеркальності". Зовсім іншу функцію виконувало, наприклад, "дзеркало" італійського Відродження. Його завдання полягало не стільки в тому, щоб приймати звістку "звідти", скільки щоб якомога точніше відображати цей світ, але в його Божественних вимірах. Відтак, середньовічне "дзеркало" мислиться як засіб ейдетичного богоспоглядання, а ренесансне – як засіб пантеїстичного світобачення. При цьому у першому випадку – роль "дзеркала", як правило, смислоутворююча, "ідеалізуюча". а в другому – формоутворювальна, "реалізуюча".

Але і середньовічна, і ренесансна традиція, так само, як і всі вищенаведені приклади, унаочнюють використання образу "дзеркала" для інтерпретації "тут-буття" людини, для "номіналістичного" чи "реалістичного" показу бачення та розуміння того світу, в якому людина існує чи може існувати. Навіть якщо цей світ тлумачиться як такий, що наповнений суб'єктивними, естетичними чи трансцендентними смислами, він все ж таки залишається цим світом, тут-буттям.

Проте міфологема "дзеркала" щільно пов'язана також з іншим світом, котрий існує за дзеркалом, влаштований протилежним чином, підпорядковується власним законам. Це так зване "там-буття", куди доступ усього профанно-реального категорично неможливий, куди можна проникнути тільки уві сні, за допомогою уяви, фантазії, творчості, трансценденції. "Задзеркальний" світ, що лякав своєю загадковістю, описувався ще у міфах та фольклорі. Там він пов'язувався, як правило, зі світом потойбічним, темним, протилежним як усьому земному, так і небесному.

Подібні конотації "задзеркалля" з міфології перейшли в мистецтво та стали особливо часто використовуватися представниками тих художніх стилів та напрямків, які базуються на ірраціональних засадах творчості. Образ "задзеркалля" цілком відповідає заявленій романтиками темі подвійності буття, відтак дає змогу описати той інший, альтернативний світ, що існує поруч з реальним. Такий простір, входом до котрого є будь-яке дзеркало, знаходимо в повісті російського письменника О. Чанова "Венеціанське дзеркало". Автор наступним чином змальовує подорож свого героя до "задзеркалля": "Зі здриганням натикався він у трепетливій пітьмі на відображення давно померлих людей,.. що продовжували нині, згасаючи, своє дзеркальне буття, лише зрідка заглядаючи... крізь скляну плівку у земний світ, лякаючи своїх нащадків і напускаючи острах на дівчат, які схилилися над ворожильним дзеркалом" [3, 45].

Простором, наповненим дзеркальними примарами, реальністю між буттям і небуттям є світ "у дзеркалі", описаний В. Брюсовим в однойменному оповіданні: "Нас було багато в цьому дзеркалі, темних душ, дрімаючих свідомостей… Ми нічого не бачили, чули смутно, і наше буття було подібним знесиленню і неможливості дихати. Я думаю, що таким є життя мертвих – неясне усвідомлення свого "я", невиразна пам'ять про минуле і томлива спрага хоча б на мить втілитися знову, побачити, почути, сказати…" [4, 58].

З потойбічною реальністю, світом мертвих пов'язує "задзеркалля" там-буття і сюрреаліст Ж. Кокто: "Смерть працює у дзеркалі, як бджола у скляному вулику", – пише він у драмі "Орфей" [5, 360]. Саме ж люстро при цьому розглядається як своєрідний портал між буттям і небуттям, реальним і потойбічним: "Дзеркала – це двері, через які приходить і виходить смерть" [5]. Таким порталом показує нам дзеркало і М. Булгаков. Саме через дзеркало проникають у квартиру С. Лиходєєва потойбічні "гастролери" – свита Воланда з роману "Майстер і Маргарита". Відтак "задзеркалля" – це ще й прихисток диявольських сил, які вдираються у "тут-буття" людини з "там-буття", а точніше, "за-буття".

Співвіднесеність "задзеркального" світу з темним і диявольським, з територією смерті і забуття збереглась і до сьогодні. Відтак, у сучасному мистецтві, особливо масовому, спраглому до всього таємничого і незвичайного, можна знайти подібні конотації мефістофелівського "задзеркалля". Як приклад відголосків архаїчного страху перед відображуючими поверхнями можна назвати фільм жахів "Дзеркала" (режисер Олександр Ажа, 2008). "Задзеркалля" тут, як і у вищевказаних творах, – це той ірраціональний простір, де важко щось зрозуміти за допомогою звичайної "фаустівської" логіки, це світ нічних жахіть, марення, уяви, який можна лише нафантазувати або передбачити в сюрреалістичних образах.

Але художня творчість представлена й іншим підходом до "загадкового" світу "задзеркалля". Ще в кінці XIX століття під впливом ідей позитивізму формується принципово новий, саєнтизований образ "задзеркальної" реальності. Феномен "задзеркалля", який традиційно співвідносився зі сферою фантастичного, тепер описується за законами математичної логіки. Так, письменник, фотограф і математик Льюіс Керролл у відомому творі "Аліса у Задзеркаллі" вибудовує образ казкової реальності на основі наукових теорій того часу, некласичних логічних концепцій. Його раціоналістичний підхід дозволив виокремити здатність "дзеркала" впливати на поняття умовного. Тому з перших сторінок свого твору Керролл акцентує увагу саме на умовності всього, що відбувається: "Кітті, мила, давай грати, нібито ми…Ах, Кітті, як би мені хотілося потрапити в Задзеркалля!.. Давай гратися, ніби ми можемо туди пройти!" [6, 10] (виділено нами – К .О.). Такий акцент на умовному зберігається до останньої фрази твору: "Чий це був сон?" (Аліси, яка бачить уві сні Чорного Короля; чи Чорного Короля, який бачить уві сні Алісу?) Відтак читач услід за Алісою замислюється: де саме знаходиться "світ нібито", по який бік дзеркала? Що є реальністю, а що вигадкою? Запитання у дусі Дж. Берклі.

Однак, парадоксальний і абсурдний світ сновидіння – царство ірраціонального – вибудовується автором за законами алгебраїчних, фізичних і хімічних обчислень, філософії та логіки умовного. Керролл узагальнює досвід наукових досліджень XIX століття, передбачає майбутні наукові відкриття. І, відштовхуючись від того ж поняття "умовного", виокремленого як сутнісна ознака "дзеркальності", конструює нову дійсність, яка є умовно можливою.

"Задзеркалля" Керролла втілює інверсійну модель реального світу, де все, що там існує і що відбувається, є дзеркально симетричним відображенням звичайного життя. ("Жити у зворотний бік", – так пояснює Алісі сутність Задзеркалля Біла Королева). Енантіоморфізм пронизує всю структуру твору. Так, наприклад, у Задзеркаллі змінюється послідовність часу, тому жителі країни можуть пам'ятати те, що ще не відбулося. Час не просто протікає назад (від майбутнього до минулого), він взагалі унеможливлює поняття історичності, оскільки минуле, сьогодення і майбутнє співіснують (наприклад, пиріг спочат-

ку роздають гостям, а потім розрізають). Простір у Задзеркаллі також енантіморфічний: у ньому змінюються місцями праве і ліве, близьке й далеке, внутрішнє і зовнішнє (скажімо, для того, щоб наблизитися до Чорної Королеви, Аліса йде в протилежному напрямку і т.д.). Енантіоморфізм часу і простору спричиняє зміна послідовності дій: сухе печиво їдять для того, щоб вгамувати спрагу; гонець шепоче криком; Аліса біжить так швидко, що залишається на місці. Енантіоморфічним є й сприйняття реального та фантастичного: для Єдинорога діти – це казкові чудовиська, які в дійсності існувати не можуть.

Умовність та інверсія дозволяють позначити "задзеркальний" світ як гру: "Увесь цей світ – шахи", – заявляє Аліса, потрапляючи туди. Гра – як подієві варіації за програмою ймовірності, що наділені дослідницьким смислом та вільні від драматичних колізій, – стає художнім прийомом, який дозволяє легко та іронічно викласти серйозні ідеї та гіпотези. Гра словами, гра смислами, гра натяками створює загальну атмосферу Керроллового "задзеркалля", де вгадується певна пародійність світовідчуття, що часто супроводжує феномен "дзеркальності" з точки зору теорії ймовірності.

Отже, "задзеркальний" світ – це не завжди страх. Це ще й мрія, уява, фантазія, вірогідність. Він не тільки лякає – він приваблює, оскільки відповідає нашій таємній потребі відродитися по той бік буття чи небуття. "Задзеркалля" дарує примарну надію на примирення внутрішнього і зовнішнього, надію жити по той бік фантазму у світі, позбавленому сили тяжіння, інерції, небажаних змін, що є характерними для земної реальності. Відтак, ми знаходимо цей образ у митців, що розмірковують про людську долю, але долю з огляду на умовне керроллівське "ніби", "якби", als ob.

Такий своєрідний "альтернативний сценарій" життя Лесі Українки вибудовує у "задзеркаллі Якби" і Оксана Забужко [1, 172-173]. Ми бачимо тут, у "світі, найбільш реальнім з усіх можливих, тільки трохи інакшім…"[1, 172], Лесю-дружину, Лесю-матір, яка живе проблемами звичайної жінки, займається домашнім господарством, шитвом, а ввечері чекає на повернення чоловіка – Сергія Костянтиновича Мержинського. І тільки іноді героїня чує крик: "Міріам!", в якому вона так і не може згадати того життя, яке було насправді.

Проте така доля є "задзеркальною", неможливою, на думку Оксани Забужко, не тільки з огляду на реальний розвиток подій, а й на особистість самої Лесі. Жити у світі, де "жінка промовляє до себе устами чоловіка і бачить себе його очима (а не в його очах)" [7, 93], є неприродним, неорганічним для героїні, а відтак – "задзеркальним" (таким, що не здійснилося б ні за яких умов). Отже, концепт "задзеркалля", попри різноманітність відтінків його наповнення, позначає, як правило, сферу там-буття, яка ніколи не стане "тут". "Задзеркалля" – це простір, відвернутий від світу, це завжди лише здогадка, умовність, на відміну від "дзеркала", яке повернуте до світу, а отже, частіше пов'язане з реальністю тут-буття.

Отже, "дзеркальність" як смислотворчий естетичний феномен, що використовується для художнього відтворення картини світу, є амбівалентним у своїй основі: він може виявлятися як відображення реального, можливого (чому частіше відповідає образ "дзеркала"), так і як умовне моделювання ірреальних хронотопів, нездійсненних ні на якому рівні тут-буття чи "тут-і-зараз" екзистенції (образ "задзеркалля").

У контексті художнього відтворення реальності мотив "дзеркала" з'являється у зв'язку з темою пізнання, з феноменами переживання часу та простору. Митці часто вводять у твір образ "дзеркала", щоб трансформувати ту чи іншу частину дійсності та репрезентувати її як художню реальність, наповнену додатковими смислами: суб'єктивним баченням, естетичною оцінкою, духовними сенсами, або ж як реальність, умовно викривлену, яка не містить за собою нічого, окрім зла або фантазмів.

"Задзеркалля" образно моделюється митцями як новий, принципово інший часопростір. Це вибудуваний на основі архаїчних міфологем та фольклорних традицій світ потойбіччя, смерті, страху, або створений як художня чи наукова утопія світ мрій, гри, іронії та парадоксу.

Відтак, естетична ідея "дзеркала" на рівні смислотворення (через образи "дзеркала" і "задзеркалля") органічно поєднує в собі бачення світу як його відображення та бачення світу як уяву, що цілком відповідає амбівалентності самого феномена художньої творчості.

Використані джерела

1. Забужко О. Друга спроба : Вибране / О. Забужко. – К. : Факт, 2005. – 320 с.

2. Горичева Т. Эпоха пост-нигилизма / Т. Горичева // Ступени. – 1991. – № 1. – С. 189 – 190.

3.Чаянов А. В. Венецианское зеркало, или диковинные похождения стеклянного человека : романтическая повесть написанная ботаником Х и на этот раз никем не иллюстрированная. – Берлин : Геликон, 1923.

4. Брюсов В. Я. В зеркале / В. Я. Брюсов // Последние страницы из дневника женщины. В зеркале. – М., 1991.

5. Кокто Ж. Орфей // Кокто Ж. Сочинения в 3 томах с рисунками автора. Т. 1. Проза. Поэзия. Сценарии. – М. : Аграф, 2001. – 444 с. – С.324 -398.

6. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл; пер. Н. Демуровой. – М., 2001. – 86 с.

7. Галета О. Жіночий текст як тіло і тло : поезія Маріанни Кіяновської / О. Галета // Гендер і культура : збірник статей / упоряд.: В. Агєєва, С. Оксамитна. – К. : Факт, 2001. – С. 81-93.

УДК 7.01

Олександра Віталіївна Тиха
аспірантка Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

ФЕНОМЕН КОНТАМІНАЦІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ XVI – початку XVII століття

Статтю присвячено осмисленню розвитку феномена контамінації в художній культурі Європи XVI – початку XVII століття. Спираючись на визначення поняття "контамінація", відтворено поступове "розмивання" естетико-художніх засад конкретного мистецького напряму.
Ключові слова*: контамінація, маньєризм, бароко, традиція, трансформація.*

The article is devoted to understanding the phenomenon of contamination in the artistic culture of Europe XVI – early. XVII century. Based on the definition of "contamination" played a gradual "erosion" aesthetic and artistic principles of a particular artistic movement.
Keywords*: contamination, manyeryzm, baroque, tradition, transformation.*

Обґрунтування феномена контамінації у європейській мистецькій практиці дасть змогу зрозуміти трансформації мистецьких напрямів, а також побачити ґенезу художнього досвіду.

Зазначимо, що філософсько-естетична інтерпретація феномена контамінації останнім часом здійснена в працях українських естетиків Л. Левчук, Н. Жукової, О. Павлової, Ю. Сабодаш. Усі вони звернулися до контамінації в контексті дослідження інших проблем. Контамінація не виявилася для цих науковців об'єктом самоцінного аналізу. Дещо ширше феномен контамінації вивчений мистецтвознавцями. Виокремимо праці Ю. В. Романенкової, В. Силюнаса, К. А. Чекалова, І. А. Смирнова, А. А. Морозова. Певний інтерес до означеної проблеми присутній в творах відомого італійського культуролога У. Еко.

Мета даної статті полягає в розкритті наявності існування феномена контамінації в мистецькій практиці XVI – початку XVII століття.

Потрібно нагадати, що поняття "контамінація" (від лат. contaminatio) – буквально означає зіткнення, змішування, забруднення. Окрім таких галузей застосування "контамінації", як мовознавство, література, психологія, філософія, біологія, фізіологія та ін., це поняття можна і потрібно застосовувати й до мистецьких здобутків людства. У мовознавстві прояви контамінації визначаються появою нового висловлювання чи форми, яка досягається шляхом поєднання подібних висловлювань чи форм. У літературі контамінацією називають комбінацію епізодів різних творів і долучення до оповідання подій з іншого літературного твору. У мистецтві це поняття можна використовувати, щоб побачити як створювались нові, інколи досить несподівані, мистецькі течії; побачити еволюцію мистецтва, динаміку творчої активності художника [1, 18].

Предметом даного дослідження виступає художній досвід Європи XVI – початку XVII століття. Особливо цікавим явищем цієї доби є маньєризм – напрям, що зародився в лоні мистецтва італійського Відродження і віддзеркалив кризу ренесансних гуманістичних ідеалів.

Термін "маньєризм" використовується в мистецтвознавчій літературі переважно до стилю у художній культурі Європи XVI століття. Мистецтво цього стилю досліджено не досить повно, незважаючи на те, що це явище, на нашу думку, стало одним із найбільш значних та цікавих у всій історії європейського мистецтва. Але протягом багатьох років воно перебувало в забутті. Це один із феноменів, яким судилося, як пише український мистецтвознавець Ю. В. Романенкова, повернутись для глядача вдруге – "лише декілька десятиліть тому маньєризм був "реабілітований". Заново були відкриті забуті на багато років, а інколи – і не на одне століття художники, самобутність яких змогли оцінити лише у XX столітті" [2, 19].

Наразі потрібно звернутись до витоків появи цього стилю у мистецтві XVI століття та показати "контамінативність" цього явища.

Будь-яка історико-культурна епоха, будь-який стиль має певну динаміку еволюції, кульмінаційні моменти та спад, який призводить до творчого знесилення, внутрішнього спустошення. Але саме на його ґрунті відбувається новий сплеск. Такий період Г. Вельфлін назвав періодом "Stilwandlung". Цей термін був вдало застосований Вельфліном у його першому творі "Ренессанс та бароко". Терміни "Stilwandlung", "Stilwandel", "Formwandlung", що їх застосовує у праці Вельфлін в контексті аналізу переходу від ренесансного мистецтва до його барокової віхи, влучно позначають такий період, що у художній спадщині Європи є досить складним. Ці терміни у різних працях перекладають по-різному: "зміна стилів", "перетворення стилю" тощо. Але якщо брати до уваги смислове навантаження, то можна сказати, що це більш точне визначення того, що прийнято називати періодом стильового зламу або кризою стилю, метода. Це стадія, коли, з одного боку, ще несформовані уявлення про нове стильове явище, а з другого, старе вже майже вичерпало себе. "Це період "поза", "міжстильовий", необхідна

© Тиха О. В., 2011

перехідна ланка. Це поняття вважають синонімом терміна "маньєристичний". Тобто "Stilwandel" – це "маньєризм стилю" [2, 21]. Означене нами стає особливо актуальним тоді, коли мова йде про перехідну епоху в історії художньої культури, мистецтва, стосовно яких знайти влучне визначення досить нелегко.

Отже, "маньєризм" (від італійського maniera – прийом, манера) – течія в європейському мистецтві XVI століття і перехідна ланка від ренесансного мистецтва до бароко. Поняття було введено в науковий обіг В. Вейсбахом (1919), В. Фрідлендером (1925) і Н. Певзнером (1925) [3].

З часом поняття "маньєристичний" стало синонімом поняття "кризовий" стосовно не тільки перехідної епохи, а й переломної фази того чи іншого стилю або напряму в художній культурі. Власне, маньєризм у більш широкому розумінні – це стан епохи, стилю або окремої творчої особистості, який можна назвати відгуком на те, що відбувається навколо, на крах ідеалів та занепаду зусиль. Коли настає певний хаос між стилями на порубіжжі століть, то у цьому вбачають зерно кризи. Маньєризм виступає в якості "художнього міжсезоння", коли одне явище вичерпує себе, а інше лише зароджується: між цими двома шарами виникає третє, самостійне явище.

Саме в цьому аспекті і можна побачити контамінативну сутність маньєризму, яка проявляється у вдалому поєднанні, змішуванні попередніх мистецьких надбань епохи та тих, що лише починають зароджуватись і набувати нового значення.

Якщо подивись на це явище з боку сучасного стану речей, то можна сказати, що кожного разу цей кризовий стан виявлявся тимчасовим, більш чи менш протяжним, але таким, що проходить і передує народженню нового арт-феномену. Між іншим, потрібно пояснити сутність явища "контамінативності" і його значення. "Контамінативність" є наслідком значного ступеню прогресивності аналітичного доробку свідомості, закріпленого у спадщині освітньої царини суспільства, яка постає на ґрунті розвиненої властивості представників спільноти до уяви та уявлення, спроможності до складної інтелектуальної комбінаторики вирізнених аналітично складників буття у метафоричні смислові розбудови" [4, 403].

Отже, відбувається поєднання складників у ціле, з одночасним їхнім збереженням та існуванням, а не розчиненням чи знищенням. Як пише українознавець Т. П. Кононенко: "Саме з цієї причини симфонічність літературно-філософської спадщини Г.Сковороди є цілком формотворчою та самочинною у царині "комбінаторної" частки європейської методологічної культури. Відмінною ж ознакою є, зокрема, потужна контамінативна основа розмислової культури українського філософа Г.Сковороди…" [4, 406]. Тобто явище "контамінативності" застосовували у філософській, культурній, мистецькій та інших сферах діяльності представники різних епох, переконань та напрямів.

Повертаючись до поняття маньєризму, слід зазначити характерні риси того часу, коли з'являється цей стиль мистецтва. Гостра соціальна і політична криза, що охопила Італію в 20-30-х роках XVI століття, визначила глибокий злам у долі італійської культури епохи Відродження. Вона виявляється пронизаною значними протиріччями, характерними для цієї кризової епохи. Однак протягом усього XVI ст. в італійському суспільстві продовжує існувати сильна протидія реакції, ренесансні традиції продовжують розвиватися і видозмінюються, маючи найбільш прогресивні устремління і філософської думки (Телезіо, Кардано, Джордано Бруно), і літератури (Тассо), і образотворчого мистецтва (пізній Мікеланджело, живописці високого і пізнього Відродження у Венеції). Водночас слід підкреслити, що принципи ренесансного гуманізму у цей період не визначають усе духовне життя Італії. Відбувається втрата ренесансної гармонії між тілесним і духовним, природою і людиною. У цих умовах і починає формуватися новий напрям образотворчого мистецтва, а саме маньєризм.

В еволюції маньєризму можна простежити два основні етапи. Перший з них охоплює 20-30-і роки XVI ст. і включає в себе творчість низки живописців (в основному скульпторів і архітекторів) римсько-тосканського та еміліанского кола. Вже в ці роки маньєризм визначається як напрям, що протистоїть передовим, заснованим на ренесансних традиціях устремлінням італійського мистецтва. Другий етап маньєризму збігається з часом стабілізації в Італії феодально-католицької реакції. Він починається в 1540-і роки і продовжується до кінця XVI століття (пізні маньєристи, наприклад Цуккаро і Бароччі, працюють на початку XVII століття поряд з Караччі і Караваджо). У цей час маньєризм вже виходить за межі флорентійсько-римського кола і до кінця століття стає панівним напрямом в придворному мистецтві. Одночасно збільшуються точки дотику між італійським маньєризмом і придворним мистецтвом інших європейських країн: школою Фонтенбло у Франції, романістами в Нідерландах тощо. Однак не менш важливе значення для цього явища має зародження та формування стилю бароко.

Дослідники визначають, що існують дві концепції розвитку мистецтва маньєризма та бароко. Згідно з першою, прихильником якої був М. Дворжак, естетика маньєризму, зруйнувавши класичні норми мистецтва Відродження, заклала основи майбутнього стилю бароко. За іншою концепцією маньєризм та бароко – два самостійні художніх стилі, що розвивалися паралельно, і були в усьому протилежні [5, 124] Мистецтво маньєризму носило відверто гедоністичний і світський характер; бароко – релігійний, піднесений. Найвиразніше в стилі бароко те, що, виникнувши на основі художніх форм, в першу чергу архітектурних, епохи Відродження, це мистецтво вклало в них інший зміст.

Бароко (іт. baroccо – вибагливий, химерний) – стиль у європейському мистецтві у XVI – XVIII століття. Спочатку він носив образливий відтінок, маючи на увазі щось дивне, абсурдне. У теперішньому часі він вживається в мистецтвознавчих працях для визначення стилю, що панував в європейському мистецтві між маньєризмом і рококо. Від маньєризму мистецтво бароко успадкувало динамічність та глибоку емоцій-

ність, а від Ренесансу – фундаментальність та пишність: риси обох стилів гармонійно злились в одне єдине ціле [6]. Зазначимо, що в останні два десятиліття барокова культура поглиблено вивчається українськими науковцями, зокрема, М. Поповичем, С. Кримським, Л. Довгою. Завдяки їх працям поняття "українське бароко" є самодостатнім і відбиває специфіку національного використання творчого потенціалу цього стилю.

Найхарактерніші риси бароко – контрастність, напруженість, динамічність образів, афектація, прагнення до величі і пишності, до поєднання реальності і ілюзії, до синтезу мистецтв, помітно виражена барвистість – відповідали самовпевненості та силі, яку знову знайшла римська католицька церква. Мистецтво бароко – це перш за все мистецтво католицької релігії. За межами Італії стиль бароко пустив глибоке коріння в католицьких країнах, а, наприклад, в Британії його вплив був незначним. Біля витоків традиції мистецтва бароко в живописі стоять два великих італійських художника – Караваджо і Аннібале Карраччі, що створили найзначніші праці в останнє десятиліття XVI століття – перше десятиліття XVII століття. Для італійського живопису кінця XVI століття характерні неприродність і стильова невизначеність. Караваджо і Карраччи своїм мистецтвом повернули їй цілісність і виразність. Найбільш значним і відомим характером італійського бароко був Джованні Лоренцо Берніні (1598-1680). Він прославляв як абсолютизм, так і католицизм. Це була людина величезної творчої енергії, яка вражала різноманітністю своїх талантів: архітектор, скульптор, декоратор, живописець, малювальник. Одна із відомих скульптур Берніні – Давид. Він представлений зовсім по-іншому, ніж у Мікеланджело. Там – спокій, тут – експресія, почуття, поривчастий рух. На відміну від монументальності митців доби Відродження, Берніні прагне до конкретності зображення події. Дія, динаміка – стрижень рішення композицій Берніні "Викрадення Прозерпіни", "Аполлон і Дафна". Цей художник зумів одним із перших (після античних скульпторів) підійти до проблеми передачі руху просторовим видом мистецтва. Берніні створив ряд чудових, так званих, парадних портретів (іноді говорять парадно – романтичних). Наприклад, портрет Франческо д 'Есте зображує істинного володаря, суверена. Одним з найбільш характерних творів Берніні в цьому жанрі є портрет Людовика XIV століття.

В італійській архітектурі найпомітнішим представником мистецтва бароко був Карло Мадерна (1556-1629 рр.), який порвав згодом з маньєризмом і створив свій власний стиль. Його головне творіння – фасад римської церкви Санта-Сусанна (1603 р.). Свій внесок в архітектуру бароко зробив і маньєризм. Незважаючи на всі недоліки і капризи, майстри маньєризму підхопили естафету інтелектуальних пошуків, високої ерудиції, віртуозної майстерності, науковості та передали її архітекторам раннього бароко (Джакомо Делла Порта, Доменіко Фонтана, Карло Мадерна). Саме в цей час виникають типи величного міського палацу, барочного монастиря, заміської вілли з палацом і барочним садом. Фасад церкви Іль Джезу в Римі (архітектор Джакомо делла Порта) став зразком для будівництва багатьох церков як в Італії, так і далеко за її межами (Париж, Гродно, Львів та ін.) Від маньєризму бароко успадкувало також потяг до незвичайного, дивного, вражаючого. Особливо це відбилося в ландшафтній архітектурі, садах і парках бароко: величезна скульптура або величезна ж гротескна маска, театр під відкритим небом, незвичайна будівля з екзотичними деталями тощо). Ще більшим потягом до незвичайного позначені колекції гравюр, мінералів, іноземних рослин (і оранжереї для них), створення кабінетів з першими музейними колекціями.

В епоху бароко письменники та поети сприймали реальний світ як ілюзію та сон. Реалістичні описи подекуди поєднувалися з їх алегоричним зображенням. Широко використовувалися в цю добу символи, метафори, театральні прийоми, графічні зображення (рядки віршів утворюють малюнок), насиченість риторичними фігурами, антитезами, паралелізмами, градаціями, оксиморонами. Існує бурлескно-сатиричне відношення до дійсності. Один з представників Торквато Тассо (1544-1595) виступає як поет і як теоретик мистецтва ("Міркування про героїчну поему"). У центрі його уваги теорія епопеї. Тассо спирається на Аристотеля, але на відміну від нього віддає перевагу не трагедії, а героїчній поемі і будує свої концепції на її матеріалі. Художній твір для Тассо – єдиний світ, цілісний, внутрішньо замкнутий, організований, що не може бути зміненим в жодній своїй частині без руйнування цілого.

Для літератури бароко характерне прагнення до різноманіття, підсумовування знань про світ, всеохоплюваність, енциклопедизм, який іноді обертається хаотичністю та колекціонуванням сміховин, намаганням дослідити буття в його контрастах (дух та плоть, морок та світло, тимчасове та вічне). Етика бароко тяжіє до символіки ночі, теми тліну і марноти, життя-сну (Ф. де Кеведо-і-Вільєгас, П. Кальдерон). Відома п'єса Кальдерона так і зветься: "Життя є сон". Утворилися жанри – галантно-героїчний роман (Ж. де Скюдері, М. де Скюдері), реально-побутовий та сатиричний роман (Фюретьєр, Ш. Сорель, П. Скаррон). Бароко як стиль дав декілька різновидів, течій: маринізм, гонгоризм (культеранізм), консептизм (Італія, Іспанія), метафізична школа та евфуїзм (Англія).

Аналізуючи творчість багатьох письменників барокового напряму, можна легко переконатися, що вони іноді створювали твори і "високі", і "низькі" чи не одночасно та охоче вдавалися до контамінації "світсько-аристократичного" та "демократичного" сюжетів. Вводили в піднесений бароковий варіант художнього світу бурлескних, занижених персонажів, і навпаки.

Слід звернути увагу, на застосовуване до явищ бароко, у Франції, поняття "преціозності", зміст якого, на нашу думку, іноді трактується не зовсім правильно. Традиційно "преціозність" розуміється вітчизняними фахівцями як синонім літератури "аристократичного" бароко. Наразі, сучасні західні дослідження цього феномену не тільки уточнюють його соціально-історичні корені (преціозність виникає не в придворно-аристократичному, а насамперед, у міському середовищі); хронологічні рамки – сере-

дина 40-х – 50-і роки XVII століття (наприклад, роман д'Юрфе "Астрея" (1607-1627) не може розглядатися як преціозний), а й виявляють його художню специфіку як особливого класицистично-барочного типу творчості, заснованого на контамінації естетичних принципів обох напрямків [7].

Барокова музика з'явилася наприкінці доби Відродження і передувала музиці епохи класицизму. Твори того часу широко виконуються і вивчаються. В епоху бароко народилися такі твори, як фуги Йоганна Себастьяна Баха, хор "Алілуя" з ораторії "Месія" Георга Фрідріха Генделя, "Пори року" Антоніо Вівальді, "Вечірня" Клаудіо Монтеверді. Музичний орнамент став дуже витонченим, помітно змінилася музична нотація, розвинулися способи гри на певних інструментах. Розширилися рамки жанрів, зросла складність виконання музичних творів, з'явився такий вид творів, як опера. Велика кількість музичних термінів та концепцій епохи бароко настільки чітко й аргументовано відтворювали сутність тогочасних культуро творчих процесів, що використовуються й до сьогодні. Також бароко мало свій вплив на театр і сприяло створенню театральних ефектів, які досягалися освітленням, помилковою перспективою та ефектними сценічними декораціями.

Отже, бароко – це епоха, велика своїми грандіозними руйнуваннями і настільки ж грандіозними творіннями, вона залишилася в історії переломним моментом розвитку світового мистецтва. У той же час, художній стиль бароко назавжди увійшов у життя людей таких країн як Італія, Іспанія або Австрія. Бароко стало стилем життя цілих народів і культур. Іспанська література або німецька філософія і музика в нашому уявленні, насамперед, барокова. Тому ми ніколи не зможемо встановити, де починається стиль бароко і де він закінчується.

Зважаючи на усе вищесказане, можна зробити висновок, що бароко – явище настільки ж характерне та бурхливе, строкате й неоднозначне, як і маньєризм. Складність його оцінки полягає насамперед у тому, що пізній маньєризм відокремити від бароко так же неможливо, як і пізній Ренесанс відсікти від маньєризму. Можна сказати, що бароко – це "застиглий" маньєризм. Обидва ці стилі мистецтва тісно сплетені, але саме це і робить їх такими неповторними, величними та значущими для світової спадщини мистецтва.

Підводячи підсумки щодо питань, піднятих у цій статті, потрібно сказати про доволі складний та строкатий процес створення нового стилю чи напряму в художній творчості.

Процес створення твору мистецтва, напевно, один з тих, що найбільш складно піддаються аналізу актів людської діяльності, тому що за своєю природою він стихійний, його пульсація часом первинна і гарячкова. Але, тим не менш, його характер і результат залежать від багатьох аспектів, насамперед, від соціально-політичної, історичної, культурної ситуації різних епох. Один художній стиль змінює інший, рання стадія нового стилю чи напряму співіснує з кризовою стадією попереднього стильового явища. Динаміка процесу утворення стилю і стильового розпаду завжди різна; змінюється тип творчої особистості, який домінує в той чи інший період; змінюється динаміка художнього процесу, насиченість; змінюється місце і значимість творчої особистості в суспільстві, усвідомлення художником самого себе.

Але категорії, що проходять тонкою стрічкою майже крізь усі культурно-історичні епохи, можна позиціонувати як світоглядні універсалії, на яких тримається світовий художній процес, і котрі доводять циклічність його перебігу. Найяскравіше ці категорії проявляють себе в перехідну епоху, в період розпаду стилю, його згасання. Стадія кризи індивідуального методу художника також викристалізовує характерні особливості його манери. У такий період мистецтво, переповнене та втомлене, все ж таки накопичує творчий потенціал для подальшого підйому, так що криза і стан втоми для художнього процесу можна вважати не тільки історично зумовленими, а й необхідними. І це ми намагались продемонструвати на явищах європейської художньої культури XVI – початку XVII століття, на таких мистецьких напрямах, як маньєризм та бароко.

Отже, беручи до уваги усе вищесказане, можна стверджувати, що такий феномен, як контамінація, яскраво проявляється і займає своє місце у європейській мистецькій практиці XVI – початку XVII століття. Також можна додати, що в різні історичні, соціальні, культурні періоди художники, письменники, скульптори, архітектори, театральні діячі, музиканти, художні напрями використовували "контамінування" як прийом для створення нових, своєрідних, вдалих та незабутніх творів мистецтва.

Використані джерела

1. Левчук Л.Т.Західноєвропейська естетика XX століття / Левчук Л.Т. – К.: Либідь, 1997. – 224с.

2. Левчук Л.Т.Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Левчук Л.Т. – К.: Химжест, 2009. – 276 с.

3. Смирнова И. Искусство маньеризма (Всеобщая история искусств) Смирнова И. Том 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artprojekt.ru/library/arthistory3/st011.html

4. Кононенко Т.П. Спадщина Г. Сковороди на рівні контамінації віри, філософії та мистецтва /Кононенко Т.П. // Збірник наукових праць НДІУ українознавства. – К., 2008. – Т. XX. – С. 402-412.

5. Тананаева Л. И. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века / Тананаева Л. И. // Советское искусствознание. – М.: 1987. – Вып. 22. – С. 123-167.

6. Словник термінів. Культурологія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.info-library.com.ua/books-text-2843.html

7. Морозов А. "Маньеризм" и "барокко" как термины литературоведения /Морозов А. // Русская литература. – 1966. – № 3.

8. Виппер Ю.Б. Поэзия барокко и классицизма // Виппер Ю.Б. // Творческие судьбы и история. – М., 1990.

К у л ь т у р о л о г і я

УДК 168.522(477)

Вікторія Миколаївна Ліснича
заступник Міністра культури і туризму України,
науковий експерт СК "Чесне слово"
НАДУ при Президентові України

ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРОЮ В УКРАЇНІ: 1991-2004 рр.

У статті розкривається процес формування системи управління галуззю культури України у 1991–2004 рр. Складність цього процесу зумовлена особливостями соціального, гуманітарного, політичного та економічного розвитку держави, неврегульованістю низки питань нормативного та інституційного характеру.

Ключові слова*: державна політика, системний аналіз, механізми інтеграції, система забезпечення, галузь культури.*

The article deals with the formation of sector management culture of Ukraine in 1991 -2004 years. The complexity of this process due to features of social, humanitarian, political and economic development, lack a number of legal and institutional arrangements.

Keyword*: public policy, analysis of the systems, mechanismes of integration, system software, the industry culture.*

Становлення системи управління культурою та формування за її допомогою єдиного культурного простору є необхідною складовою гуманітарно-просторового конструювання. Не випадково однією з найважливіших функцій культури є етнозахисна [8, 68]. Зафіксовані у культурній традиції програми людської діяльності концентровано відображують історичний досвід спільнот, є передумовами їхнього виживання в природному та етносоціальному середовищах [3, 131]. Система заходів, спрямованих на формування національної культурної ідентичності, є важливою складовою формування гуманітарного простору України.

Теоретичну та методологічну основу дослідження становлять фундаментальні положення державного управління, наукові праці вітчизняних та зарубіжних вчених з державного управління, принципи і засоби наукового пізнання, які гарантують достовірність та неупередженість отриманих результатів у досягненні поставленої мети. Характеризуючи ступінь наукової розробки проблеми, зауважимо наявність значної кількості праць, дотичних до процесу формування державної політики у галузі культури після проголошення незалежності України. Окремі аспекти даної проблеми вже висвітлювалися у працях В. Трощинського, В. Куйбіди, П. Ситника, А. Манаєва, М. Жулинського, В. Омельчука (зокрема особливості вироблення політики щодо галузі культури [16]), Л. Мисіва, В. Утвенка. До розв'язання відповідної проблематики долучилася В. Ліснича, розглядаючи принципові зміни у системі управління культурою [12].

Водночас відсутні спеціальні дослідження, присвячені формування системи забезпечення державної політики у галузі культури упродовж 1991–2004 років, коли завершилося становлення цієї сфери як самодостатньої.

Об'єктом дослідження виступає процес формування засад та механізмів державної політики України в галузі культури. Предметом є відносини управління (регулювання) у державній політиці у галузі культури у 1991–2004 рр. Метою статті обрано з'ясування особливостей процесу формування державного управління галуззю культури України як складної системи. Наукова новизна полягає у системному аналізі взаємозв'язків процесу формування системи забезпечення державного управління галуззю культури України упродовж 1991–2004 рр.

Місія української культури – збереження української самобутності, незважаючи на відсутність протягом тривалого часу власної державності [26, 1]. Слід зауважити взаємозв'язок культури і психології (мислення і культури, роль біологічно успадкованого, проблему містичних явищ у культурі) [14, 120]. Культура є одним з форпостів протидії бездуховності. В умовах сучасної глобалізації і протистояння можуть вижити лише ті нації, які збережуть свою культуру, мову, фольклор, що забезпечить особливості національного характеру, підвалини національної ідентичності. Культура є чинником зміцнення нашої державності, консолідації народу, утвердження громадянського суспільства [10, 474–475]. Національні духовні цінності

© Ліснича В. М., 2011

постійно вимагають посиленої уваги з боку органів державної влади, висуваючи до державної політики у сфері культури як національно захисної відповідні вимоги.

Головним завданням діяльності у сфері культури упродовж 1991–2004 рр. було формування загальнонаціонального культурного поля як чинника єдності та самоідентифікації. Це передбачало створення, розповсюдження і популяризацію творів літератури та мистецтва, збереження та використання національних культурних цінностей, естетичне виховання у суспільстві, організацію спеціальної освіти, дозвілля і відпочинку громадян. Суб'єктами відповідної діяльності були професійні творчі працівники, колективи, працівники культури, окремі громадяни, державні і приватні заклади, підприємства і установи, що діяли у сфері культури, творчі спілки, національно-культурні товариства, фонди, асоціації, інші об'єднання, органи державної влади та управління.

До культурних цінностей належать об'єкти матеріальної і духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне, наукове значення. Унікальні культурні цінності та ті, що мають виняткове історичне значення для формування національної самосвідомості українського народу, визнаються об'єктами національного культурного надбання і заносяться до Державного реєстру. Серед основних завдань духовно-культурного розвитку України 1991–2004 рр. передбачалося: збереження і відтворення культурно-історичної спадщини українців; поліпшення забезпечення культурної інфраструктури села відповідно до сучасних умов; кардинальна зміна ставлення до святкового та буденного дозвілля міста. Необхідним видається насичення міського середовища формами національної культури в усіх її проявах: хореографії, пісенності, декоративному оформленні, культури святкової трапези, символіці, атрибутиці, формах молодіжної та дитячої субкультури [2, 327].

Українська культура після розпаду СРСР зазнала культурного стресу. Він був зумовлений масованим імпортом західних культурних цінностей, девальвацією спадщини радянської ідеологічної машини, виродженням цінностей традиційної національної культури [18, 115]. Культурний вакуум занадто швидко заповнився "новим" за відсутності системного концептуального наповнення діяльності у цій сфері, вироблення відповідних світоглядних парадигм [5, 95]. Одночасно в культурній сфері українського суспільства окреслилася тенденція до орієнтації на народно-традиційні цінності, сповідування раціоналізованих форм світогляду, що містить повагу як до традиційної культури, так і до символіки утвердження та розвитку української державності [4, 73]. Національні звичаї та традиції взагалі є найстійкішими інтегруючими елементами повсякденної свідомості як історично, так і генетично. Необхідність творення загальнонаціонального культурного простору, забезпечення гарантій свободи творчості та доступу до культурних надбань, підтримки національної культурної спадщини, створення та утримання культурної інфраструктури, сприяння діяльності культурно-мистецьких спілок, організацій та окремих митців стали визнаним державним пріоритетом [17, 5].

Положення про Міністерство культури України затверджено 13 травня 1993 р. Головними завданнями міністерства визначено реалізацію гуманістичної політики у сфері культури, збереження культурного надбання, захист української культури, мови, розроблення пропозицій щодо стратегічних напрямів розвитку національної культури, стимулювання культурного процесу, розвиток соціальної та ринкової інфраструктури культури, розширення міжнародного культурного співробітництва [7, 145]. Органи державної влади дбають про збереження і використання культурних цінностей, що знаходяться на території України чи за її межами, забезпечують охорону пам'яток історії та культури України, захист історичного середовища, схоронність музейного, бібліотечного і архівного фондів, сприяють розвитку мережі державних, громадських та приватних музеїв, бібліотек формуванню їхніх фондів, створює умови для збереження і розвитку народної культури, сприяють відродженню осередків традиційної народної творчості, художніх промислів і ремесел, створенню музеїв народної творчості та побуту, шкіл народного мистецтва, фольклорно-етнографічних ансамблів, забезпечують їх організаційну та фінансову підтримку. Держава гарантує вільний доступ до пам'яток історії та культури, музейних, бібліотечних та архівних фондів.

Вже у Програмі діяльності уряду, схваленій 22 вересня КМУ 1995 р., пріоритетним напрямами діяльності у сфері культури розглядалися збереження музейних зібрань, бібліотечних фондів, творчих колективів і дитячих мистецьких шкіл. Уряд планував вишукати асигнування на завершення реконструкції та капітального ремонту Національної філармонії та культурного центру України в Москві, завершити підготовку Зведення пам'яток історії та культури і Державного реєстру національного культурного надбання, збільшити закупівлю державою творів образотворчого і ужитково-декоративного мистецтва, забезпечити збереження матеріально-технічної інфраструктури культури та соціальний захист митців, надати окремим музейним закладам статусу наукових установ, продовжити рекреаційну роботу, забезпечити передачу земель наявним історико-культурним заповідникам і створити нові.

Особливо нищівного удару зазнала культурна інфраструктура українського села. З 1990 до 2003 р. питома вага сіл з наявними клубами та будинками культури зменшилася з 70,1 до 53,8 %, бібліотеками відповідно – з 62,8 до 46,3 %, кіноустановками – з 68,6 до 8,0 %. За даними відділу планування і організації реставраційних робіт Міністерства регіонального розвитку і будівництва України на літо 2007 р. 60% пам'яток архітектури перебувають у незадовільному стані, 10% – аварійному. Для поліпшення стану культури на селі на початок 2007 р. розробили культурно-мистецьку програму "Всеукраїнський абонемент", що передбачала гастролі професійних колективів регіонами країни. Проводяться всеукраїнські звіти областей у столиці, плануються культурні акції "Мистецтво одного села" [11, 104; 25, 14; 26, 1].

Поряд зі збереженням інфраструктури вже на початку 1990-х років створено 17 нових музеїв, відкрито 6 історико-культурних заповідників. Було засновано Інститут культурної політики, Національний фонд підтримки мистецтв ініціював розробку Концепції державної культурної політики [7, 145 – 146]. Особливо нагальним видавався стан справ у молодіжному середовищі. Саме тому було передбачено активну співпрацю органів державної виконавчої влади з питань культури з науковими товариствами, творчими спілками, батьками створення закладів, які забезпечували б пошук, підтримку, розвиток талановитої молоді, задоволення творчих інтересів. З метою подальшого захисту національної культурної спадщини, виробничого та творчого потенціалу підприємств народних художніх промислів України, створення умов для їхнього подальшого розвитку ВР України поклала на концерн "Укрхудожпром" функції з управління майном підприємств та організацій, які засновані на загальнодержавній власності та входять до його складу. КМУ доручили створити на базі підприємств та організацій Українського концерну художніх промислів "Укрхудожпром" державне акціонерне товариство "Укрхудожпром".

Пропозиції щодо створення Державного комітету України з охорони історико-культурної спадщини як центрального органу виконавчої влади, спеціально уповноваженого у сфері охорони пам'яток історії та культури вніс 13 січня 2000 р. Голова Комісії з питань відтворення видатних пам'яток історії та культури при Президентові України академік НАН України П. Т. Тронько. У ньому мали зосередити систему державного обліку, охорони, контролю за станом, використанням, реставрацією пам'яток, контроль за проектуванням і веденням робіт в історико-культурних охоронних зонах. Обґрунтовувалася потреба підпорядкувати йому спеціалізовані науково-дослідні проектно-вишукувальні й виробничі реставраційні організації, державні історико-культурні заповідники. Створено центральний орган виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини [9, 218].

Значна частина пам'яток національної історії та культури опинилася за межами держави, передусім у Росії, Туреччині, Польщі, Швеції. В останній, зокрема, знаходилася булава Пилипа Орлика, яка до цього належала Івану Мазепі. Розуміння важливості цієї проблеми для становлення державності зумовило появу 28 лютого 1992 р. розпорядження Президента України Л. Кравчука "Про забезпечення реалізації угод і домовленостей, досягнутих у ході зустрічі глав держав у Мінську 14 лютого 1992 року". МЗС разом з Фондом державного майна України за участю Головного архівного управління при КМУ та представників України у міждержавній комісії СНД з розробки критеріїв та принципів розподілу власності колишнього СРСР за кордоном доручили розробити проект угоди про правонаступництво. 9 березня 1992 р. Міністр культури Л. Хоролець і начальник Головного архівного управління Б. Іваненко офіційно запропонували реорганізувати республіканську комісію з розшуку та повернення в Україну історичних та культурних цінностей, яка діяла в Україні з 3 жовтня 1990 р., у Національну комісію зі складання систематичних переліків національних історико-культурних цінностей, які знаходилися на території держав-учасниць Угоди. До складу комісії, як міжвідомчого органу, запропонували включити вчених, представників творчих та громадських організацій, органів державної влади [19; 13, 6-7].

16 січня 1998 р. затверджено Положення про Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей. Ця комісія, підпорядкована КМУ, стала центральним органом виконавчої влади і реалізовувала державну політику щодо відновлення та збереження національної духовної спадщини, повернення в Україну культурних цінностей, координувала діяльність з цих питань міністерств, інших центральних органів виконавчої влади, державних установ, громадських організацій. Основними завданнями комісії були виявлення і сприяння поверненню в Україну переміщених культурних цінностей, вжиття заходів для відшкодування втрат, спричинених їх знищенням, руйнуванням чи пошкодженням, захист національних інтересів України, пов'язаних з переміщенням культурних цінностей, запобігання втратам культурних надбань, розроблення і реалізація програм і планів скоординованих дій щодо виявлення, вивчення, обліку та повернення в Україну культурних цінностей, участь у розробленні та реалізації заходів, спрямованих на забезпечення виконання зобов'язань України як учасника міжнародних угод з питань захисту, запобігання незаконному переміщенню культурних цінностей, сприяння їхньому поверненню державам, яким вони належать, здійснення погоджених з іншими державами дій щодо втрачених або переміщених з території України під час другої світової війни культурних цінностей, науково-методичне та інформаційне забезпечення діяльності заінтересованих організацій, пов'язаної з поверненням в Україну культурних цінностей, видання довідкової літератури, створення банків даних, фонду копій зарубіжної україніки, систематизація відомостей про культурні цінності України, що знаходяться за її межами.

Відповідно до покладених на неї завдань Національна комісія мала забезпечувати складання реєстрів і каталогів культурних цінностей України, що знаходяться за її межами, готувати пропозиції щодо повернення в Україну і запобігання незаконному вивезенню за її межі культурних цінностей, надавати висновки та обґрунтування щодо перебування культурних цінностей України на території інших держав, організацію проведення експертної оцінки культурних цінностей, що знаходяться на території інших держав або могли опинитися там у разі спроби незаконного вивезення їх з України, установлювати та підтримувати зв'язки з відповідними органами інших держав у питаннях про право власності на культурні цінності.

12 січня 2001 р. КМУ затвердив Положення про Міжвідомчу раду з питань вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей. Її завданням визначили сприяння діяльності Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України у реалізації держа-

вної політики щодо вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей, надання допомоги у забезпеченні виконання міжнародних зобов'язань України як учасниці міжнародних угод, участь у розробленні та реалізації програм і планів скоординованих дій щодо запобігання незаконному вивезенню та ввезенню культурних цінностей, сприяє їх поверненню власникові або уповноваженій особі.

В україно-російських взаєминах принциповою стала домовленість про повернення фресок Михайлівського Золотоверхого монастиря. Готовність висловила державна влада РФ через Федеральне агентство з культури, повідомивши про ідентифікацію фресок на предмет їхнього українського походження. Офіційні переговори про повернення фресок, які знаходяться на території РФ, розпочалися 10 грудня 1998 р. Президент Росії дав доручення щодо передачі фресок Михайлівського Золотоверхого собору. Повернення національної культурної спадщини розглядалося у стосунках України з Польщею. Монументальні полотна польського художника Я. Матейка, які до ІІ світової війни зберігалися у Волинському краєзнавчому музеї і незаконно були вивезені у ході військових дій, виявлені у Національному музеї у Варшаві. Це стосується цінностей з реєстрів Львівської картинної галереї. Питання виявлення та повернення культурних цінностей, що належали українському народові, порушив Посол України у Туреччині І. Туринський весною 1993 р. на зустрічі з міністром культури Турецької республіки Ф. Сагларом [1; 6, 573].

Наслідком неспроможності поліпшити гуманітарний стан суспільства стало зростання у 90-х роках споживацьких настроїв. Дослідники відзначають іноземну "культурну агресію" – нав'язування іноземних звичаїв, мови, психології, керованої поведінки. Західні аналітики характеризували побутування російської мови як одну з прикмет великого ступеня проникнення російської культури на тогочасному пострадянському просторі. З іншого боку, національно-культурне відродження в Україні та всеохоплююча суспільна криза спонукають повернутися до духовних першоджерел нації. Першочерговими кроками стала побудова чіткої вертикалі управління галуззю культури, розподіл повноважень, створення механізмів взаємодії з недержавними вітчизняними та зарубіжними організаціями у реалізації культурних програм [24,147; 20, 16; 15, 47–49].

Активно діють з метою розвитку культури інші МДА. В 1999 р. Голова Одеської ОДА видав розпорядження "Про розвиток музеїв і музейної справи на Одещині", яке передбачало популяризацію духовних скарбів. 28 жовтня 1994 р. сесія Черкаської обласної ради затвердила Програму щодо реалізації Державної національної програми "Освіта". Вона передбачала реалізацію комплексу заходів історико-виховного спрямування – створення в закладах освіти краєзнавчих музеїв, кімнат народознавства, включення до навчальних планів шкіл краєзнавчих курсів, організація туристсько-краєзнавчих експедицій, проведення конкурсів учнівських наукових робіт. Подальшого розвитку проблема формування історичної свідомості громадян регіону набула в розроблених Черкаською ОДА і затверджених обласною радою програмах розвитку в області музейної справи, краєзнавства та туризму до 2010 р. Аналогічні програми розроблені в містах і районах області [23, 216].

Отже, упродовж 1991–2004 рр. в Україні було сформовано цілісну систему управління галуззю культури. Це стосувалося як системи експертно-аналітичного супроводу державної політики у цій сфері, так і механізмів безпосередньої реалізації (у цілому та за напрямами). Створені інституції опікувалися охороною та поверненням пам'яток культури, популяризацією пам'яток духовної спадщини, їх кадастризацією з метою кращого збереження. Наявність довгострокових програм дає змогу зосередити зусилля органів державного управління та місцевого самоврядування на визначених загальнонаціональних та регіональних пріоритетах, урізноманітненні форм і методів роботи, передусім навчально-пізнавальної, з населенням.

У подальшому з'ясування потребує інституційна, нормативно-правова, фінансова складові системи забезпечення державної політики щодо культури, шляхи постійної співпраці органів державного управління та місцевого самоврядування у виробленні та реалізації державної політики у галузі культури, механізми залучення позабюджетних коштів. Актуальною проблемою залишається аналітичний супровід (моніторинг, експертиза, стратегічне та оперативне планування, прогнозування) державної політики, який є важливим чинником оптимізації системи управління та регулювання галузі культури.

Використані джерела

1. Акуленко В. І. Україна і Польща: міжнародно-правові проблеми і перспективи повернення культурних цінностей (1944–2006 рр.) / В. І. Акуленко // Пам'ятки Центру пам'яткознавства. – Вип. 10. – К.: НАН України та УТОПІК, 2006. – С. 3–18.

2. Борисенко В. К. Провідна роль українознавства у створенні концепції національної культури в Україні // 36. наук. пр. НДІУ. – Т. XVI (На пошану проф. Я. С. Калакури). – 2007. – С.317- 328.

3. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 412 с.

4. Гаєвська Т. І. Народна обрядовість в сучасній Україні: автореф. дис. на зд. наук. ст. канд. іст. наук: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Т. І. Гаєвська; КНУКМ. – Київ, 2006. – 19 с.

5. Грабовська І. Національні міфи в контексті сучасних українських реалій (філософсько-світоглядний аналіз) / І. Грабовська. – Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, ДС Міланік, 2007. – 141 с.

6. Дутчак Г. Україна і Туреччина: культурне співробітництво / Г. Дутчак // Україна – Туреччина: минуле, сучасне та майбутнє: 36. наук. пр. [Упоряд. Ф. Г. Туранли]. – К.: Денеб, 2004. – С. 572-576.

7. Жулинський М. Заявити про себе культурою / М. Жулинський. – К.: Генеза, 2001. – 680 с.

8. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / О. С. Забужко. – К.: Основи, 1993. – 126 с.

9. Коротич С Удосконалення системи державного управління сферою охорони національної культурної спадщини / С. Коротич // Вироблення державної політики. Аналітичні записки [Укл. О. І. Кілієвич, В. Є. Романов]. – К.: К.І.С, 2003. – С.218–228.

10. Кучма Л. Вірю в український народ. Вибрані статті, виступи / Л. Кучма. – К.: ВД "Альтернативи", 2000. – 504 с.

11. Латер Ю. С Сучасне українське село: соціально-демографічна ситуація / Ю. С Латер // Наукові записки КПДУ: Зб. за мат. звітної наук. конф. викладачів і аспірантів 6-7 квітня 2005 р. – Вип. 4. – Т. 3. – Кам'янець-Подільський, 2005. – С. 104 – 106.

12. Ліснича В. М. Інституційне забезпечення державної політики України в галузі культури: основні структурно-функціональні складові / В. М. Ліснича // Становлення і розвиток української державності: Зб. наук. праць. – Вип. 4. – К.: Персонал, 2010. – С. 210-217.

13. Матяш І. Перша міжнародна угода щодо спільної архівної спадщини колишніх радянських республік: проблеми реалізації / І. Матяш // Пам'ятки: Археографічний щорічник. – 2006. – Т. 6. – С. 3–14.

14. Мнакацанян М. О. Культуры. Этносы. Нации. Размышления об истоках и природе национальной общности / М. О. Мнакацанян. – М: МГИМО-Университет, 2005. – 352 с.

15. Молоде покоління нової України: ескіз соціального портрету. – К.: А.Л.Д., 1995. – 96 с

16. Омельчук В. В. Управління культурними процесами як чинник формування єдиного гуманітарного простору України / В. В. Омельчук // Концептуальні засади формування менеджменту в Україні: Матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції, (Київ, 16-17 листопада 2007 р.) [Укл.: О. В. Баєва, Н. І. Фетісова, М. І. Філіппов]. – К.: МАУП, 2007. – С.563 –583.

17. Пірен М. Національна свідомість і громадянська позиція особистості в сучасному українському суспільстві / АПВП. – 2005. – № 1. – С.5–20.

18. Ребкало В. Культура як чинник громадянської відповідальності / В. Ребкало, В. Шахов // Формування громадянського суспільства в Україні: стан, проблеми, перспективи. – К.: Вид-во УАДУ, 2001. – С. 112 – 125.

19. Савчук Ю. Гетьманська булава з колекції муніципальної бібліотеки м. Лінчопін у Швеції / Ю.Савчук // Батуринські читання 2007: Збірник наукових праць [За ред. О. Б. Коваленка та ін.]. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. – С. 253 – 259.

20. Сагач Г. Інформаційний тероризм антириторики реклами у логосфері сучасної України / Г. Сагач // Персонал. – 2006. – № 1. – С. 13 – 16.

21. Ситник П. Духовні чинники формування української політичної нації / П. Ситник, А. Дербак // Актуальні проблеми державного управління на новому етапі державотворення: Матеріали наук. – практ. конф., присвяч. 10-річчю Академії, (Київ, 31 травня 2005 р.): У 2 т. [За заг. ред. В. І. Лугового, В. М. Князева]. – К.: Вид-во НАДУ, 2005. – Т.2. – С. 245 – 246.

22. Скуратівський В. А. Гуманітарна політика в Україні / В. А. Скуратівський, В. П. Трощинський, С А.Чукут: Навч. посіб. – К.: Вид-во УАДУ, Міленіум, 2002. – 262 с.

23. Солодова В. Нормативна база діяльності одеських музеїв у 1825-2003 рр. / В. Солодова // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство: Міжвід. зб. наук. пр. – Вип. 8. – К., 2006. – С. 199-224.

24. Тодд Е. Після імперії. Есе про загнивання американської системи / Е. Тодд [Пер. з фр. З. Борисюк]. – Львів: Кальварія, 2006. – 188 с.

25. Шпильова В. Урок "Техно-НИКОЛІ", або Схід та Захід – разом за соціальну відповідальність / В. Шпильова // Голос України. – № 106 (4106). – 19 червня 2007. – С.14.

26. Яремчук А. Культура як паспорт нації / А. Яремчук // Українська культура. – 2007. – №2. – С. 1.

УДК 316.722 (477)

Зоя Олександрівна Босик
кандидат культурології,
завідувач лабораторії Українського
центру культурних досліджень
Міністерства культури України

НАРОДНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЯК НОСІЙ ГРЕЦЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА СВІТОГЛЯДУ ДАВНІХ СЛОВ'ЯН

У статті розкривається зміст часово-просторового походження християнства з порівнянням світогляду давніх слов'ян в контексті народної культури України як носія грецько-візантійської культури.

Ключові слова: *народна культура, християнство, грецько-візантійська культура, світогляд давніх слов'ян.*

The article deals with the content of time-space origin of Christianity comparing worldview of the ancient Slavs in the context of folk culture of Ukraine as a carrier of the Greek Byzantine culture.

Keywords: *folk culture, Christianity, Greek Byzantine culture, the worldview of the ancient Slavs.*

Сьогодні культура постає суттєвим елементом в обговоренні проблем європейсько-українських зв'язків у культурологічному контексті, спрямованому на сучасні перспективи. Набуває актуальності неабияка зацікавленість питаннями проблем народної культури України як носія грецько-візантійської культури та світогляду давніх слов'ян.

© Босик З. О., 2011

Не можна не погодитися з думкою, що чим більше в світі цивілізацій і народностей, тим яскравіше виражено їх взаємозв'язок, який призводить до культурних запозичень та часово-просторових нашарувань, оновлення, збагачення культур.

Торкаючись культурологічних проблем, слід зосередити увагу на тому, що в сучасному просторі спостерігаються тенденції до тісної взаємодії різних народів, різних культур, що сприяє культурному взаємообміну. Виклик часу вимагає для рішення проблем об'єднаних зусиль усіх культурних сфер.

Метою статті є компаративний аналіз предмета дослідження з рішенням низки завдань: розкрити зміст часово-просторового походження християнства та розглянути світогляд давніх слов'ян в контексті народної культури України як носія грецько-візантійської культури.

Дослідниками запропоновано різні підходи до вивчення питання грецько-візантійської культури та світогляду давніх слов'ян. Це доведено у наукових напрацюваннях вітчизняних та зарубіжних дослідників, серед яких: Є. Аничков, Н. Велецкая, Є. Голубінский, Г. Лозко, Б. Рибаков Б. Романов, С. Токарев А, Н. Толстой [1–10] та інші. Вивчення питання народної культури України як носія грецько-візантійської культури та світогляду давніх слов'ян залишається відкритим.

Нині мають місце твердження про те, що найбільше світових змін відбулося при прийняті народами Європи християнства, яке й поширилося на слов'янські землі, зокрема Україну.

Становлення візантійської культури відбувалося за обставин глибоко протирічного ідейного життя ранньої Візантії. Це був час становлення ідеології візантійського суспільства, оформлення системи християнського світогляду, що стверджувався в гострій боротьбі з філософськими, етичними, естетичними і природознавчими поглядами античного світу. Перші століття існування Візантійської імперії можна розглядати як важливий етап світоглядного перевороту, коли не тільки формувалися основні тенденції мислення візантійського суспільства, а й складалася його образна система, яка спиралася на традиції язичеського еллінізму і християнства, набуваючи державного статусу.

Грецько-римський світ сприймав християнство активно. Він не тільки отримував, а й давав сам. Християнські апостоли, пророки і проповідники вимагали від візантійського світу відречення від своїх блукань (рідного побуту і обрядів, які називали "двовір'ям") і відродився в новій вірі. Та й сам відповідав на ці вимоги своїми тайними і заповітними муками думки та почуттів.

Філософи визнавали, що серед вищих міських чинів, воїнів і стратегів, багатих купців, міністрів і їх дружин росте дерево істинної віри, духовної цивілізації [1; 9; 11]. Суперечки християнства з риторами, акторами і художниками, взагалі із всіма представниками тодішньої ще язичницької культури, з однієї сторони, помилково збільшені, тому що із народу виходили християнські вчителі і письменники. Тривалий час відбуваються дискусії нової цивілізації, поезії, мистецтва із застарілими поглядами.

У новонавернену християнську державу грецько-римської імперії переноситься просвітницька діяльність на варварів (язичників) [1], і християнство стає зовсім іншим.

Учення Христа у VI–X ст. поширює сама імператорська влада. Церковна ієрархія у Візантії зливається з придворним чином, а в Римі церква прагне стати вище імператорства, піднестись над ним владою і могутністю. З цього часу християнство не тільки здійснило свої скромні на той час піклування про благополуччя церковної служби і самих Божих церков, а й давно перевершило само себе в цих опікунствах. З цього часу проходять розкішні божі служби в недільні, святкові дні, вищі і нижчі священнослужителі вдягаються у розкішне вбрання. З'являються багаті і сильні світською могутністю монастирі і єпископії. Християнство стає вірою багатих. Золотом і дорогоцінностями наповнюються православні церкви. Їх ринки, торжища – обітні місця, відповідно, й торгівля своєю пишністю приваблюють до себе, як магніт, представників інших країн. Всі товари, що виготовляється в Київській Русі, потрапляють до них морем, річками і сушею [1; 3; 6; 7; 9].

З цього часу здійснюються князівські походи і ремісничі подорожі в Рим і Візантію, корисні набіги варварів (язичників) тривають довгі століття. Вони поступово підкоряються церковно-політичній владі з прийняттям сердечної благодаті християнської віри.

Великі торгові осередки стають центрами поширення християнства, адже по їх торжищах і гаванях рухалися святково посеред загального шуму і хаосу, провісники майбутніх теорій і систем у філософії і релігії. Вони рухалися по всьому побережжі Середземного моря [1; 4; 5; 6; 7].

Загалом можна говорити про те, що на цій бурхливій арені змагались поміж собою, відсталі й передові, святі й нечестиві, релігійні, політичні, філософські течії.

Виявлено те, що в дохристиянський період назавжди загубилися історія, давні обряди і звичаї українського народу. Перші християни не дбали про те, щоб зберегти пам'ятки для історії та нащадків.

Насамперед наголосимо, що давню народну культуру України дослідники [1; 11] поділяють на дві культури. Одна з них – національна, створювана державними структурами і спрямована християнською ідеологією, яка творилася переважно в Києві та інших містах Південної Русі і з Київської метрополії поширювалася на північ та північний схід.

Друга культура – це народна культура, що виявлялася в народних звичаях, обрядах, побуті, фольклорі тощо. Вона різко відрізнялася від першої, бо й після проголошення християнства державною релігією базувалася на язичницьких традиціях, а не на християнстві.

У давніх слов'ян була укорінена віра в численні божества неба і природи, яким вони поклонялися довгі роки, об'єднана обрядом та звичаєм. У цій епосі володарі ні на мить не розлучалися з головним знаменом, тобто божеством, ні на війні, ні в святих обрядах.

Візантійський світ не вабив наш народ християнством, а навпаки, насторожував. За християнським вченням диявольським віянням мусить визнати новонавернений варвар (язичник) все, чим жив він до цього часу, щоб стати істинно віруючим.

Окремим рядком слід виділити, що історичний акт прийняття християнства візантійського, православного напряму був здійснений князем Володимиром в 988 р., і з цього моменту в сонмі європейських християнських держав з'явилась Київська Русь. Великий князь Володимир здійснив сміливу державну реформу, яка дозволила Древній Русі встати врівень з розвинутими феодальними монархіями. Адже в цю епоху Візантія була ще в розквіті: там жила антична традиція – в її школах вивчали Гомера та інших класиків древності, в філософських диспутах продовжували жити Платон і Арістотель. Візантійський варіант християнства відповідав потребам феодального суспільства і отже – задумам Володимира. Одночасно вирішувалась задача єдиного культу для всіх племен Древньої Русі [1; 5; 11].

Державна реформа Володимира як би вивільнила потенціал, що поступово нагромаджувався в суспільстві: почався бурхливий, стрімкий культурний розвиток країни. Запрошені із Візантії майстри будують кам'яні споруди і храми, розписують їх, прикрашають фресками, мозаїкою, іконами, а поряд із ними працюють місцеві вмільці, які вчаться невідомій раніше майстерності. Уже наступне покоління буде споруджувати складні будови в українських містах, майже не потребуючи допомоги іноземців. Духовенство, що прибуло, не тільки служить в нових храмах, але й готує кадри для церкви, внаслідок чого поширюють знання і письменність. Вводиться літописання. Як і усі розвинуті держави, Київська Русь починає чеканити золоту монету.

Древня Русь [5] поступово стає державою нової, високої культури. Не слід, однак, думати, що в язичеські часи вона не мала по-своєму досконалої культури. Ця народна язичеська культура ще довго буде жити і надасть стародавній культурі своєрідних ті неповторних рис. Саме пік досягнень тодішньої світової цивілізації (від творів Аристотеля до засобів кладки кам'яної арки) та успіхів язичеської культури і породив самобутній характер народної культури України.

І, нарешті, характерною рисою давньої культури українців є двовір'я – сполучення християнської віри і попередніх язичеських звичаїв. Дійсно, тому що язичництво було роздробленим, воно було знищено Володимиром досить мирним шляхом. Скинули у воду язичеських ідолів, що простояли в Києві кілька років, поплакали й забули про них. Відзначимо те, що не порубали, не спалили, а провели їх з почестями, і віднині Ікону будуть класти в воду, довіряючи її річці. Тому і всі древні боги відійшли, а ось язичництво в своїх землеробських і побутових моральних формах живе й до цього часу [5; 6; 11].

Необхідно пам'ятати, що давня народна культура, головним осередком якої є Київ, за своїм походженням і характером була європейською культурою, але вона зазнала також значного впливу культур Сходу. Древня Русь в X–XII ст. підтримувала різносторонні зв'язки з багатьма європейськими і східними народами та країнами, і цим пояснюється стрімкий злет її культури. Безперечно, найбільш важливими і плідними були зв'язки Київської Русі з Візантією, яка в той час була світовим культурним центром і спільним джерелом культурних впливів. Однак значний візантійський вплив ніяк не приводив до того, що древньоруська культура перетворювалась в копіювання візантійської, а Київ – в якийсь філіал Константинополя. Засвоюючи більш розвинену візантійську культуру і через неї – досвід і надбання європейської і частково східної культур, народна культура України виявила і яскраву самобутність. Про це свідчить оригінальна література Київської Русі, наприклад "Слово о полку Ігоревім" – твір, що не має прецедентів у візантійській літературі і відрізняється від західних епічних поем [11].

Високий рівень народної культури досягнутий в давній Україні, спирався на тривалий попередній процес розвитку культури східних слов'ян. Піднесення стародавньої цивілізації заклало міцні основи для подальшого розвитку народної культури України.

Своєрідністю відзначені архітектура й інші мистецтва Київської Русі. Безперечно, Софія Київська немислима без Софії Константинопольської, але вона певно свідчить і про відмінності двох культур. Константинопольська Софія має форму базиліки з одним величезним куполом, Київська – форму хрестово-купольного храму з малими куполами навколо центрального куполу і багатокупольне завершення, характерне для місцевого стилю. До оригінальних рис Київської Софії слід віднести також відкриті аркади-галереї, широке використання поряд із мозаїкою фрески в розпису храму, наявність світської тематики у фресковому живопису.

Підтвердженням того, що поширення християнства з візантійських земель залишило незабутній відбиток в народній культурі України, є грецькі купці та скандинави-християни, які входили до складу князівських дружин, що сповідували християнство будували на київській землі храми. Споруди дерев'яного зодчества поєднували в собі традиції народного будівництва з церковними християнськими канонами. Давні слов'яни не споруджували храмів для язичницьких богослужінь та жертвоприношень.

Варто зазначити, що мурованні храми зведені грецькими майстрами, були зразками візантійської архітектурної школи. Роль Візантії, з якої християнство, власне, і прийшло в Україну, важко переоцінити в історії нашої культури та мистецтва. Церкви будувалися за хрестово-купольним планом, мали важкуваті, приземкуваті форми, завершувалися однією або декількома напівсферичними банями на круглих барабанах. Бані вкривали свинцевими пластинами, пізніше – черепицею або міддю. Від 1108 р. з'являється традиція вкривати бані сусальним золотом (Михайлівський золотоверхий собор у Києві). Головний вхід розташовувався із заходу. Головному залу храму передував нартекс. Внутрішній

простір поділявся на нави рядами пілонів (квадратних стовпів, які підпирали склепіння храму). Стіни вкривали мозаїками та фресками. Розписи виконували в суворій послідовності: кожен сюжет та образ має своє чітке місце, щоби полегшувати пояснення Біблії неписьменним парафіянам. Традиція прикрашати внутрішні стіни мозаїкою проіснувала до початку XII ст. (останнім храмом, який був оздоблений мозаїками, став Михайлівський Золотоверхий собор у Києві). Згідно з візантійською традицією іконостас, який містився у східній частині храму, був одноярусним. За іконостасом йшла вівтарна частина, яка розміщувалась у напівциркульній або гранчастій прибудові – апсиді. Всередині храм, як правило, мав хори (полаті) – балкони, що оперізували західні, північні та південні стіни споруди. Тут під час богослужінь знаходився князь зі своєю дружиною, відбувалися вручення іноземними послами вірчих грамот тощо [11].

Такі планувальні принципи будівництва церков збереглися в Україні до сьогодні. Невеликі зміни вносилися протягом сторіч з огляду на архітектурні стилі та віяння того чи іншого часу.

Отже, на першому етапі поширення християнства на українські землі простежується відчутний вплив візантійської культури, і є прямим підтвердженням того, що народна культура України є носієм грецько-візантійської культури.

Необхідно враховувати і той момент, що в середньовічній культурі існує різниця між "вченою вірою" і "вірою народа". Перед нами своєрідний парадокс середньовічної культури, що породжений зустріччю, пересіченням народної культури з культурою "вчених", освічених людей, книжної культури, взаємодією фольклорних традицій з церковним ученням. В зв'язку з цим виникає питання; яким чином здійснювався зв'язок між цими "вірами", що зумовлювало їх "пересічення", взаємодію? Дослідження показують, що тут слід говорити про три риси: легітимність, аграрність і нетерпимість.

Як одну з основних слід виділити проблему народних вірувань пов'язаних із календарною обрядовістю, зі змінами в житті природи, трудовою діяльністю людини, хліборобським культом, скотарством. Це обряди, пов'язані із закликом весни, пробудженням природи, з літнім і зимовим сонцестоянням, осінніми польовими роботами, збиранням врожаю, весільні, поховальні обряди тощо. З введенням християнства обряди зазнали певного впливу, в них почали переважати християнські елементи і символи, утворився певний симбіоз язичницьких і християнських рис. Такими, зокрема, стали Різдвяні свята з колядками, щедрівками, Купальські свята та ін.

Нині важко окреслити язичницькі обряди "Ігрища". Літописи згадують, наприклад, про звичаї східнослов'янських племен радимичів, в'ятичів і сіверян: "І весіль не бувало в них, а ігрища межи селами. І сходилися вони на ігрища, на пляси і на всякі бісівські пісні, і тут умикали жінок..." (Літопис руський / Перекл. Л. Махновця. – К., 1990, С. 9).

Ми, в свою чергу, вважаємо, що боротьба проти народних бенкетів, гульбищ і ігрищ із самого початку зосереджувала увагу християнських просвітителів. Саме церква переслідувала бенкети, всілякі народні гуляння, пісні й ігрища. До них також належали: "бісівські" пісні й ігри, фольклор, а також тризни, шлюбні гуляння, тобто все те, що на їх думку, нагадувало поганство (язичництво). І тут треба сказати, що в цьому відношенні саме східна церква була особливо строгою.

Вивчаючи питання проведення бенкетів у часи поширення християнства на слов'янських землях, відзначимо, що вони на той час були і милостинею. Адже давній бенкет проходив за участю званих, (зокрема й священнослужителів), і незваних гостей. Важливим, у цих бенкетах, було готування страв із запасом, щоб вистачило на всіх присутніх.

У ті часи всі церковні свята чи просто обряди супроводжувалися бенкетами. Важливо вникнути у їх суть, адже це своєрідне принесення жертви над якою здійснювалася молитва. Велич приготування святкового столу, з великою кількістю страв було показником достатку, джерелом радості, предметом гордості.

До загальних трапезних зібрань можна віднести сьогоднішні календарно-церковні та народно-побутові свята: Різдво, Старий Новий рік, Водохреще, Стрітення, Масниця, Великдень, Трійця, Івана Купала, Спас, Успіня пресвятої Богородиці, Головосіки, Пречиста, Покрова, Андрія, Калита, Катерини, Введення, а також весілля, народини, хрестини, похорон та поминальні дні тощо. Деякі із цих свят непокоїли священнослужителів, бо вони вважалися язичницькими. Незважаючи на церковні назви свят, у переважній більшості паралельно в них простежується світогляд давніх слов'ян. Адже з сивої давнини кожне народне свято було приурочено землеробсько-аграрному циклу та культу предків.

Зосередимо нашу увагу на те, що з моменту поширення християнства на Русі встановлюється два види приношення продуктів. Перше – це канун (від грецького kaveov – корзина і кутя). Канун приносився на кануні, напередодні свята.

У структурі народного календаря зимового циклу в давнину важливою обрядодією була Свята вечеря з ритуальною поминальною стравою – кутею (за значенням те ж саме, що й коливо на поминальному обіді), а отже і традиція культу пращурів.

Можна констатувати той факт, що давня пожертва побутує в християнстві й сьогодні. Це принесення панахид, продуктів, води та хліба на освячення в календарно-церковні свята. Тут відбувається зіткнення двох поглядів на речі. Саме принісший хотів їх освячення, адже для цього він і несе все це до церкви. Для деяких людей є важливим тільки освячення пасхального розговену, а для інших важливіша присутність на службі Божій [1; 3; 5].

Отже, цілком очевидно, що пожертвування є відлунням язичницьких культів, яке видозмінювалось з поширенням християнства із Візантії на Україну.

Чим жив в усі часи священик? Необхідно нагадати, що він залежав винятково від так званих "слав", тобто, зборів із прихожан натурою, як це робилося колись і лишається дотепер, і від відправлення треб. Хоча в усі часи ні збори, ні треби не приймалися за обов'язок.

З часів поширення християнства важливим було заохотити населення до молебнів, хрестин, християнського шлюбу і поховання. Звідси й походить плата, і саме не за требу, а за працю священика, яка й була висунута на перше місце. Щодо приношення, то воно здійснювалося як приношення жертовне. Значення приношення продуктів для церкви за релігійними віруваннями є відчуженими, вони зберігають фрагменти язичництва (двовір'я). Священик користується ними як представниками культу. Християнину необхідна треба [1; 8]: хрестини, похорони, вінчання, молебень, а плата за це є обтяжливою, як із матеріальних так і релігійних причин. Тому й нині, є в наявності внесок добровільним, згідно доходу християнина.

Канун і кутя належить до перших лише наполовину заборонених обрядами церковного двовір'я. На думку церковного історика Є. Голубінського, канун є святом із всіма його звичаями і радощами, їдою і питвом [1, 164; 4, 542], наприклад, до таких належать і нинішні храмові свята. У давні часи приурочувалися святкування календарному циклу та культу предків. Так упорядковувалося давнє життя народу, його устрій. Замісників язичницьких жерців наближали, змінюючи їх відповідно до обрядового циклу, до тих же, тільки заново і по-новому осмислених потреб населення, до тих же, але в ім'я нового, переслідуваних вигодам самих священнослужителів.

Дехто схильний вважати, що лише з християнізацією ми отримали традиційні свята та обряди. Коли мова йде про церковні, то це так; інша справа з народною звичаєвістю. Християнство не тільки не сприяло, але й виступало противником такої духовної культури. Згадаймо повчання Володимира чи анафеми Вишенського [11], де не тільки засуджувалися народні обряди, але й лунали заклики до їх знищення. Сувора канонізація церковних постулатів, певна догматичність не визнавали побутових свят та обрядів. Релігійні приписи вимагали жити й діяти виключно за християнським вченням [1; 4; 11]. Відтак по живому відсікався цілий пласт дохристиянського культурного набутку.

Не одне сторіччя християнство вело рішучу боротьбу з дайбозькими віруваннями. Церковні проповідники засуджували обрядовість пов'язану із зустріччю весни, літнім сонцестоянням, зимовими народинами сонця, молодіжними вечорницями, весільним церемоніалом. Проте народ, що мав глибокі традиції, не поспішав зрікатися їх. Так у процесі виникло двовір'я, коли нашаровувалися, піднімалися чи поєднувалися давніші й новіші вірування, отже, створився своєрідний синтез дуалізму. Саме завдяки цьому пощастило зберегти колядки й щедрівки, вертепні вистави як першооснову національного театру, веснянки та гаївки, водіння "Куста", Івана Купала та багато іншого. Констатуючи факт, зазначимо, що паралельно з церковно-вселенською співіснувала й слов'янська народна обрядовість.

Історично відомо, що християнство поширювалося на українських землях поступово – це можливо визначити не стільки століттями, оскільки регіонально. У Київській області, наприклад, уже в XII ст. панувало християнство, в той час як північно-східна частина залишалася язичницькою. В цьому дослідженні не будемо заглиблюватись у подробиці локальних поширень християнства оскільки це питання вимагає додаткових опрацьовувань.

Детальніше висвітлюючи проблему питання народної культури України як носія грецько-візантійської культури та світогляду давніх слов'ян, зазначимо, що від найдавніших часів і до нині простежується цей відбиток у традиційній народній обрядовості, побуті, зокрема вноситься вкраплення християнських мотивів у народнопісенну творчість, поезію, грецько-візантійський стиль проникає у церковні – архітектуру та оздоблення, мистецтво тощо. До християнського періоду належить зародження співу на вісім голосів. Саме церковний спів відзначається багатоголоссям, чим і відрізняється від мирських пісень уживаних під час народних веселощів. Колядки, щедрівки, віншування, волочильні пісні яскраво віддзеркалюють і християнське нашарування. Христове вчення відображається у церковних псалмах та піснеспівах. Швидкоплинно поширюється християнська тематика у народну культуру України проникаючи в усну народнопоетичну творчість та мистецтво, змінюючи заразом і світогляд слов'ян.

Християнство попервах руйнувало язичницьке мистецтво, хоча нове мистецтво швидко зріднювалося з старим язичницьким, слов'янською народною культурою, якщо не зливалося з ним. Саме так відбувалося художнє оновлення з елементами грецько-візантійської культури.

Отже, православ'я принесло з собою нові форми зодчества і живопису, музики і свят, переосмислило саму поезію, вклавши в неї новий зміст, можливо, обновило її й новими формами настілки, що вона стала невпізнаваною. Поширило паломництво і богомольство.

Народна культура українців частково й нині є залишком світогляду давніх слов'ян, тобто язичництва, є й носієм грецько-візантійської культури. Від переслідування язичництва в лету канули давні трапези, приурочені Роду та Роженици й жертвоприношення богам з капищем на підвищенні, замінивши їх на храмове будівництво з пожертвами, принесеними в церкву. Відповідно до нововведених християнських вчень набувають нового змісту святині з багатоликими святими, проте одним Богом. Також можна стверджувати, що язичництво на Русі було асимільовано (як і по всій Європі) культами християнських святих. Язичницькі боги, нечиста сила побутують лише у народній культурі (народнопоетичній творчості, мистецтві).

Використані джерела

1. Аничков Е.В. Язычество и Древня Русь / Е.В. Аничков. – М. : "Индрик". – 438 с.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Велецкая. – М. : София, 2003. – 240 с.
3. Голубінский Є. История русской церкви [Археологический атлас] / Є. Голубінский. – М., 1906. – 52 с.
4. Голубінский Є. История русской церкви / Є. Голубінский. – М., 1906. – 612 с.
5. Романов Б. А. Люди и нравы Древней Руси / Б.А. Романов. – Л., 1965.
6. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 782 с.
7. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 607 с.
8. Токарев С. А. Ранние формы религии / С. А. Токарев – М. : Политиздат, 1990. – 622 с.
9. Токарев С. А. Религия и история народов мира / С.А. Токарев. – М., 1976.
10. Толстой Н. И. Фрагмент славянского язычества : архаический ритуал-диалог / Н. И. Толстой // Славянский и балканский фольклор. – М., 1984. – С. 5-72.
11. Режим доступу: http://izbornyk.org.ua/istkult/ikult.htmє

УДК 069.51:7.04

Вікторія Миколаївна Піщанська
кандидат культурології,
Дніпропетровський обласний інститут
післядипломної педагогічної освіти

ЗАСАДИ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК БАЗИСНІ СТРУКТУРНІ СКЛАДОВІ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВА БАРОКО НА ПРИДНІПРОВ'Ї

Аналізуються засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї.

Ключові слова: *українська художня культура, культура Придніпров'я, козацьке мистецтво, бароко.*

Analysis of the principles of spiritual culture as the basic structural components in the formation of Baroque art in the PreDnipro region.

Keywords*: the culture of PreDnipro region, the Cossack art, folk painting, the Cossack Baroque.*

Актуальність даного дослідження зумовлена інтересом культурології до регіональних особливостей формування та розвитку стилю бароко на Україні у XVII–XVIII ст., самобутнім та оригінальним зразком якого є українське бароко на Придніпров'ї. Дослідження розмаїтих форм барокового мистецтва, виокремлення регіональних стильових особливостей, що формувалися протягом століть, дозволить означити певні риси придніпровського бароко.

Дніпропетровщина, Нижнє Придніпров'я, старожитня земля Степової України – регіон із специфічним характером формування населення та його духовної культури. Географічне положення, степовий ландшафт, неперервність перебігу історичних та політичних процесів упродовж століть, строкатість та постійність міграційних процесів, а отже занесення елементів різнорегіональної української та іноетнічної традиції, сприяли формуванню на досліджуваній території оригінальної за спектром жанрів, їх гендерної природи та трансмісії, української культури.

Які фактори впливали на формування культури у зазначеному регіоні, чому саме бароко отримало найбільш самобутній розвиток на Придніпровських просторах? На це питання неможливо відповісти без розгорнутого дослідження народного мистецтва, вивчення народної творчості, а головне – без урахування культурно-історичної ситуації на Придніпров'ї у XVII–XVIII ст., що співпадає з історією козацтва. Дана стаття – лише частина роботи, здійсненої автором у цьому напрямку [8, 9 та ін.], метою її є виокремлення структурних складових та образно-стилістичних аспектів художньої культури Придніпров'я XVII–XVIII ст., а також дослідження єдності історичних і загальнокультурних факторів, що вплинули на формування стилю бароко на Придніпров'ї.

З кінця XIX – у XX ст. з'явилось чимало досліджень з історії Запоріжжя та української церкви, історії культури та мистецтва XVII–XVIII ст. Цінні відомості про становлення духовної культури та мистецтва Придніпров'я, піднесення церкви на Запоріжжі, панівні тенденції та настрої часу йдеться у працях А. Скальковського, Г. Розанова, Ф. Макаревського. Важливі факти знаходимо в трудах В. Антоновича, М. Грушевського, І. Крип'якевича. Особливо вагомою у вивченні культури Придніпров'я XVII–XVIII ст. є діяльність Д. Яворницького – найавторитетнішого знавця запорізького козацтва та дослідника придніпровського мистецтва. На окрему увагу заслуговують праці мистецтвознавців та істориків Придніпров'я, присвячених історії козацтва, С. Плохія, Ю. Мицика, П. Богуна, І. Лимана, І. Стороженка. Цікаві спостереження про художню спадщину Запоріжжя знаходимо в роботах з історії українського мистецтва В. Машукова, Д. Дорошенка, В. Бєднова, П. Білецького, П. Жолтовського, Г. Логвина, Л. Міляєвої.

© Піщанська В. М., 2011

Важливий фактичний матеріал зібрано в трудах сучасних дослідників української культури Д. Наливайка, А. Макарова, С. Кримського та ін. Це далеко не повний перелік досліджень з української культури XVII–XVIII ст. На жаль, в перелічених працях образно-стилістичні аспекти художньої культури Придніпров'я розглядаються недостатньо, що не дозволяє виокремити стильові особливості придніпровського бароко.

Серед визначальних рис, що вплинули на формування культури придніпровського регіону є всеосяжна релігійність. Понад 1000 років історія України пов'язана з історією християнства, саме з перших віків, на рубежі нашої ери бере початок всеосяжна християнська віра Придніпров'я. За церковними джерелами та народними переказами на досліджуваній території бували Княгиня Ольга та Князь Володимир, а християнський монастир, що дав назву острову, за легендою заснував сам Св. Апостол Андрій Первозваний. Придніпров'я було одним із найдавніших осередків християнства на українських землях, про це свідчать не лише легендарні перекази, але й історичні джерела XIX ст. [13, 104]. Та якщо від згаданого монастиря, на жаль, не залишилося й руїн, то кам'яні баби, що дійшли до нас, є свідками довготривалого й мирного існування християнських святинь та "мистецтва Степу" на придніпровських теренах. Кам'яні баби поряд з християнськими святинями стали частиною історичного краєвиду Придніпров'я, ввійшли у народне світосприйняття та заслуговують на увагу як приклад гармонійного, неантагоністичного поєднання до – та поза-християнських вірувань з українською християнською культурою. Саме це поєднання багато в чому "означило національну своєрідність української духовності, і його зосередження спостерігаємо на придніпровських теренах" [15, 3].

Багато з дослідників вважають (Д. Яворницький, Л. Яценко, Ю. Асєєв), що саме "мистецтво Степу" дало основу подальшій, найяскравішій і найбагатшій добі в історії мистецтва Придніпров'я – козацькій добі. Цю героїчну епоху української історії освітлює духовний відблиск попередніх тисячоліть.

Якщо в інших регіонах України розвиток культурних традицій характеризувався переважно поступовістю, еволюційністю, то на теренах Нижнього Придніпров'я відбувалися "вибухи", яких практично не знали інші етнічні землі [7, 4]. Один з них стався тоді, коли формувалася войовнича чоловіча спільнота та, відповідно її культурні традиції, витоки яких були у культурі тих земель, звідки стікалося на Січ козацтво. Серед основних факторів, під впливом яких формувалися специфічні риси регіональної культури, слід відзначити особливості колонізації регіону в XVII–XVIII ст.; існування Січі і козацтва як особливої спільноти, що складалася з представників різних українських земель; войовничий характер чоловічої спільноти; відсутність жінок на значній території; повільне впровадження хліборобства в регіоні; постійні "міграції" запорожців і популярність їх культурних надбань на території України.

Український козак, сповідуючи кодекс братської честі і моральності стає ключовою постаттю не лише в українській історії, утворюючи національний міф, а й "символом національної ідентичності і національного характеру, які формуються якраз протягом цього періоду історії" [10, 175]. Феномен козацтва вплинув на формування всієї української культури XVII–XVIII ст., обумовив виникнення нового світовідчуття, яке утворилося відповідно часу, що і продукувало зміни менталітету та відновлювало не лише мову, а й філософію, психологію, естетику. Це нове світовідчуття оживляло віру. Художній геній породжував літературу, музику, живопис та архітектуру, в яких риси європейського Нового часу поєдналися з національною специфікою і проблематикою.

На Придніпров'ї ми спостерігаємо ситуацію, коли це нове світовідчуття формує саме козацтво, і саме козацтво того часу було носієм нового художнього смаку, мало власне творче середовище, виступало творцем художніх цінностей і одночасно фігурувало в ролі основного і багатого замовника.

Такі визначення як "козацьке відродження, козацьке бароко, козацьке мистецтво, козацькі іконописці", що зустрічаємо в літературних та історичних джерелах, не виглядають лише архаїчним синонімом українського. І, звернувшись до конкретних фактів, явищ, пам'яток мистецтва, можна спостерігати, що запорізьке Придніпров'я дало українській культурі не тільки ідеал національного героя-козака, але і його художню концепцію. "Суть концепції – цього своєрідного автопортрету народу – погляд самого героя – спадкоємця і освоювача предковічної землі, право на яку постійно треба обстоювати та обороняти" [15, 5]. В основі цієї єдиної етико-естетичної концепції – замилування рідноокраєм людини, яка дивиться на нього як вперше та як в останнє, у тому стані між життям і смертю, як на війні, що за словами Д. І. Яворницького, визначав своєрідність запорізької духовності й, вочевидь, концепцію запорізького мистецтва. Як вказує Л. Яценко: "саме звідси безпосередність, свіжість, особлива гострота й мобільність естетичного погляду, не обтяженого готовими формулами, звідси особливий характер як вперше створюваної символіки" [15, 5].

Запорізька духовність була вірною не "букві", а "духу" і склала підґрунтя козацькій естетичній концепції, її ідеалу, який за визначенням історика В. Антоновича, найближче підходив до національного [1, 273]. У цій естетичній концепції поєднувалися етика й естетика, добро і краса. Естетизація, ліризм як національні риси знаходять яскраве ствердження у запорізькій естетиці з її єднанням духовного і морального, єдністю критеріїв гарного, доброго та веселого.

Назва українського бароко XVII–XVIII ст., як "козацького бароко" можливо і є перебільшенням, але якась частина істини у такому визначенні є, бо саме воно, козацтво, як твердять вченні (А. Макаров), було носієм нового художнього смаку. На сьогодні відомо чимало видатних творів архітектури і живопису, створених на замовлення козацької старшини. Але достовірно відомо, що козацтво не лише споживало художні цінності, виступаючи в ролі багатого замовника" [6, 187].

М. Брайчевський висловив справедливу гіпотезу, що "особливі форми козацького життя й побуту не могли не створити й особливі форми матеріальної культури Запорожжя, мистецтво сповнене

духом степової вольниці та презирства до еталонів" [3, 22]. Припущення Брайчевського хоча й не конкретизовано, воно обґрунтовує специфіку явища. Визначна роль козацтва у мистецтві України була визначена Д. Яворницьким, який справедливо вважав весь т.зв. "південноросійський епос – славетні козацькі думи – найчистішим плодом козацтва" [12, 123] і нерозривно зв'язаного з ним народу. Точка зору Яворницького поширюється як на словесний епос так і на образотворче мистецтво.

За давньою українською традицією, той, кого називають козаком, не обов'язково військова людина. Він має бути насамперед "справжнім чоловіком". Мужнім, освіченим, розумним, із високим почуттям власної гідності. І що особливо цінується в людині-козаку, – це його лицарство, тобто готовність служити високій ідеї, громаді, ставати на оборону гнаного, слабого, переслідуваного. Інакше кажучи, "козак – ідеал, український архетип чоловіка" [6, 185]. У такому "ідеалі чоловіка", як стверджує А. Макаров, відбилася вся українська історія, а особливо історія XVII ст. з його прагненням до освіти, миру, людяності – і водночас з безконечними війнами, безконечними смертями в ім'я віри і свободи.

Багато роздумував над загадкою козацької душі й Д. Яворницький. "Тут, – писав Яворницький про Січ, – було своєрідне молодецтво й особливий, епікурейський погляд на життя людини котра даремно обтяжує себе працею і турботами, не розуміючи справжнього сенсу життя – існувати для веселощів і радості. Однак, дивлячись на життя з точки зору веселого й дозвільного спостерігача, запорожець знав і похмурі думи, як і в кожної руської людини, завжди зауважувалася якась двоїстість: то він дуже веселий, жартівливий і цікавий, то дуже сумний, мовчазний, похмурий і неприступний …" [14, 180].

Зазначену науковцями пізніших часів складність козацької душі помічали й митці далекого XVII ст. Вони цінували її значно менше, ніж звичайні вояцькі риси козацької вдачі, рідко акцентували на ній. І все ж таки, як вважає А. Макаров, в деяких випадках художники бароко, випереджаючи пізніших поетів-романтиків, цілком свідомо поетизували складність духовного світу козака. І як підтвердження своїм словам, автор книги "Світло українського бароко", наводить живописні портрети того часу, на яких козацькі вожді іноді зовсім не схожі на тих бувалих, відчайдушних вояків, якими вони в більшості випадків і були насправді. Зображені на них красиві, сильні, але чимось засмучені люди скоріше нагадують філософів і поетів, аніж гетьманів чи полковників [6, 187].

В основі формування запорізької художньої культури лежав український фольклор, який був надзвичайно багатим та різноманітним. Його витоки брали початок далеко за історичним обрієм – в обрядовій субстанції, що має три ціннісні начала – до етнічне (архетипне), етнічне і національне. "Українці схильні до фантазувань в силу своєї поетичної вдачі. Вони витворили дивовижний пісенний епос зі складним символічним тлумаченням рослинного й тваринного світу, зафіксували свою історію у формі історичних пісень, легенд, народних переказів, зберегли в серії народних оповідей такий феномен, як слов'янська міфологія в її українському варіанті, а з тим своє поетичне бачення неба, землі і води" [11, 4–5].

Мистецтво козацького братства є естетичним виявом соціально-психологічного типу запорожця, воно є фольклорним не лише через безіменність, а за своєю природою. Звідси не індивідуальний портрет запорожця, а народна картина "Козак Мамай", образ якого привертав увагу дослідників ще з кінця XIX ст. Образ козака Мамая є показовим для козацького мистецтва. Наукові розвідки знаходимо у А. Скальковського "Мамай", Д. Щербаківського "Козак "Мамай" (народна картина)", П. Білецького "Козак Мамай – українська народна картина", О. Держко "Козацькому роду нема переводу, або ж історія козака Мамая". В багатотомному виданні "Історія українського мистецтва", козаку Мамаю присвячено два розділи: П. Жолтовського та Ф. Уманцева.

Козацтво, будучи величезною військовою і значною суспільною-політичною силою, виявилось здатним утворити власне творче середовище й виступати на кону духовного життя народу як творець самобутніх художніх цінностей. Козацькі думи, козацькі пісні, козацькі танці, козацькі літописи, ікони та козацькі собори – все це не порожні слова. За ними величезний духовний досвід XVII–XVIII ст., значну частину якого пощастило втілити у своїй художній діяльності саме козацтву. Все це залишило в культурній свідомості народу найглибший слід. А "краса козацького мистецтва породила легенди про золоте життя під булавою гетьманів, про козацьку країну тихих вод і світлих зір" [6, 187].

За словами М. Брайчевського, саме "особливі форми козацького життя й побуту не могли не створити й особливі форми матеріальної культури Запорожжя, мистецтво сповнене духом степової вольниці та презирства до еталонів" [3, 22]. Єдність боротьби за волю і віру, що одухотворювала запорожців і диктувала потребу в ідеалі, визначає внутрішню цілісність запорізького мистецтва і роль храму як його найвищого вияву. Храм, як пише Л. Яценко, стає естетичним втіленням ідеалу духовного єднання народу, букетом-вазоном всіх видів народної творчості.

Церква, як засіб духовного єднання народу, відігравала надзвичайну роль у житті українського народу, вона протягом століть була єдиним "стягом української народності й опорою культури" [4, 106]. У вигляді та вбранні запорізької церкви бачимо національно самобутнє поєднання етики і естетики, категорій добра і краси ту ж естетизацію духовного, що й в українській молитві "світе тихий Святої слави", і в українській національній символіці, і в її колористично-оптимальному емоційному звучанні.

Вперше особливості церковного ладу на Запоріжжі, майже вичерпно, розкрив Д. Яворницький. Видатний дослідник Придніпров'я виділив щиру, без святенництва, запорізьку побожність, значення храму, особливу роль Церкви в унікальному козацькому устрої. Д. Яворницький наводить у XVII ст.

чотири церкви на Запорожжі, а у XVIII – понад 70. Це наочно доводить, що запорізьке Придніпров'я не було Диким Полем. Вже така чисельність храмів передбачає й духовне та естетичне освоєння козацьких земель. Храм, як найповніший вияв внутрішньої цілісності української національної культури, без перебільшення відігравав ту ж роль у ній, що козаччина в історії українського народу, а Українська Церква в історії української духовності.

Дуже поетично, з милуванням, описує запорізький храм у своїй книзі "Світло українського бароко" А. Макаров: "Внутрішня напруга задуму проявляється у зовнішній експресії архітектурної пластики козачого собору. Він чимось нагадує живу й рухливу в кожному її вигині, кожному пружку хмару. Хмару, що опустилася на землю і ще не встигла застигнути, скам'яніти, відокремитись від повітря, що її породило. Собор ніби не має стін, бо те, що було в його давньоруського попередника стабільною, надійною, чітко окресленою в просторі стіною, в даному разі починає саме розчленовуватися, подрібнюватися, вигинатися під різними кутами. Храм ніби прагне розчинитися у просторі, а простір намагається проникнути у нього, злитися з ним. Величезна кількість виступаючих колонок, картушів, лиштви та декоративних прикрас теж беруть участь у цій метафізичній грі. Одні з них виступають вперед, інші, навпаки, занурюються в товщу стіни, утворюючи хвилеподібні лінії силуету споруди. Архітектура ніби розплескується у просторі, тане в ньому, втрачає чіткі контури мас" [6, 187]. І тут же автор стверджує: "П'ятиверховий козачий собор – втілення народної мрії про небо на землі", на що деякі інші дослідники мають іншу думку. Г. Логвин "вершиною українського дерев'яного будівництва" вважає хрещатий дев'ятибанний Троїцький собор, збудований геніальним народним майстром Якимом Погрібняком на замовлення запорожців у 1773 – 1778 роках. "Тут, – пише дослідник, – втілено… не тільки естетичні уподобання запорізького козацтва, а й традиції народної архітектури" [5, 448-450].

Придніпровський запорізький храм, описаний Г. Логвіним, як констатує Л. Яценко, "з усіх зафіксованих Яворницьким на початок XX ст., дійшов до нас лише самотнім шедевром дерев'яного будівництва – Новомосковським Троїцьким собором, становив собою справжній букет різноманітних художніх традицій. У його вбранні гармонійно поєднувалися візантійська одухотвореність малярства та пристрасне поривання барокової пластики й орнаментальне відлуння скіто-сарматського та кіпчанського Степу" [15, 6].

Принципово важливим є те (це довели дослідники Д. Яворницький, Л. Яценко), що, незважаючи на все розмаїття художніх традицій, вбрання запорізького храму поєднує їх без еклектики у єдиній образній системі – символічному образі єдності землі і неба, наочно представлених у єдності оселі Бога і житла людини. Такою "єднальною ланкою, душею, суттю стає ікона" [15, 6]. Дослідники вважають, що саме ікона започаткувала культове будівництво на Запоріжжі. Це засвідчують історичні та літературні джерела (А. Скальковський, Феодосій Макаревський, Д. Яворницький). Широке побутування одержали так звані молільні ікони під наметом або у каплиці, що особливо у ранні часи (XVI–XVII ст.) передували побудові храму або й заміняли його. При них відбувалося Богослужіння [14, 216]. Слід відзначити, що ікона у запорізьких храмах замінила монументальний розпис, який спостерігаємо тільки пізніше – другій половині – наприкінці XVIII ст. І нарешті, слід враховувати виняткову наріжну роль ікони не лише у храмі, а й у всьому житті козацького товариства, що зробило її основним компонентом вбрання храму і обряду.

Дослідник української старовини М. Брайчевський стосовно козацьких ікон писав: "Ікона, яка за самою природою, культовим призначенням, була носієм освяченої традиції – канону, зберігала спадкоємність і, в той же час, наслідуючи у традиції "дух, а не букву", як раз і ввібрала у себе той дух козацької вольності, сміливе козацьке "презирство до еталонів" [3, 22]. Те саме, назване Брайчевським "презирство до еталонів", та дух козацької вольності з одночасним збереженням спадкоємності традицій, дозволило козацьким майстрам створити мистецтво своєрідне та самобутнє.

З'ясування ґенези і традиційних рис придніпровського бароко є однією з перспективних проблем української культури. Незважаючи на те, що донині збереглося чимало унікальних пам'яток козацького мистецтва, досі немає окремої узагальнюючої праці, в якій було б проаналізовано існуючий матеріал і відображено основні етапи розвитку та художні особливості придніпровського мистецтва XVII–XVIII ст. Тому сьогодні такими важливими є питання, які розкривають головні тенденції становлення та розвитку мистецтва бароко на Придніпров'ї, його своєрідність, подібність та відмінність у порівнянні з іншими регіонами.

Використані джерела

1. Антонович В. Короткий нарис з історії козаччини / Володимир Антонович // Вітчизна. – 1992. – №9. – С. 184-203.

2. Асєєв Ю. С. Джерела : Мистецтво Київської Русі / Ю. С. Асєєв. – К. : Мистецтво, 1980. – 215 с. – (Нариси з історії українського мистецтва).

3. Брайчевський М. Ю. Перспективи дослідження українських старожитностей XIV – XVIII – століть / М. Ю. Брайчевський // Середні віки на Україні : вип. І. – К. : Мистецтво, 1971. – 287 с.

4. Грушевський М. Історія української козаччини / Михайло Грушевський // Вітчизна. – 1989. – № 9. – С. 191-204.

5. Логвин Г. Н. По Україні : Стародавні мистецькі пам'ятки / Г. Н. Логвин. – К. : Мистецтво, 1968. – 463 с.

6. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
7. Павленко І. Я. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини : буття у просторі та часі : монографія / Павленко Ірина Яківна. – Запоріжжя : Вид-во ЗНУ, 2006. – 243 с.
8. Піщанська В. М. Придніпровський варіант українського бароко / В. М. Піщанська // Література в контексті культури : зб. наук. праць / [Ред. кол. : В. А. Гусєв (відп. редактор) та ін.]. – Д. : Вид-во ДНУ, 2005. – С. 287-293.
9. Піщанська В. М. Регіональні особливості формування українського барокового іконопису / В. М. Піщанська // Культура народов Причерноморья. – 2009. – №. 169. – С. 7-10.
10. Чечель Н. П. Повертаючи стиль : філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до – XVIII ст. : монографія / Н. П. Чечель – К. : ПАРАПАН, 2004. – 240 с.
11. Шевчук В. У світі фантазій українського народу / Валерій Шевчук // Огнений змій. – К. : Молодь, 1990. – С. 4-5.
12. Яворницький Д. І. Вступна лекція про значення українського козацтва, прочитана перед студентами Московського університету 5 жовтня 1905 р. / Д. І. Яворницький ; публікація М. Гапусенка // Український історичний журнал. – 1968. – № 7. – С. 123.
13. Яворницький Д. І. Дніпрові пороги : Географічно-історичний нарис / Д. І. Яворницький. – Дніпропетровськ : Промінь, 1989. – 142 с.
14. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків : у 3 т. / Д. І. Яворницький. – Львів : Світ, 1990. – Т. 1. – 319 с.
15. Яценко Л. І. Українська ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог / Л. І. Яценко. – Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. – 48 с.

УДК 008:316.728 + 30

Руслана Іванівна Безугла
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Київського національного університету
культури і мистецтв

ГЛАМУР: ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНА ТІЛЕСНОСТІ

У статті розкривається актуальність проблеми усвідомлення "гламурної тілесності" як соціального і культурного феномена; розглядаються існуючі в науковій літературі підходи вітчизняних і зарубіжних мислителів до аналізу людської тілесності.

Ключові слова: *тілесність, тіло, гламур, гламурна тілесність, суб'єктивність.*

The article indicated the urgency of understanding "glamorous physicality" as a social and cultural phenomenon, seen in the existing literature approaches the domestic and foreign thinkers to the analysis of human corporeality.

Keywords*: corporeality, body, glamour, glamorous corporeality, subjectivity.*

Гламур є невід'ємною частиною масової культури України, у зв'язку з чим актуалізується питання про сутнісну специфіку гламуру як однієї з сучасних форм естетизації буття. Гламур досить складне явище, в поле дії якого потрапляє низка інших культурних феноменів. Стильове ядро сучасного гламуру – поняття досить широке, до якого входить культура споживання, гламурна тілесність, відповідна "гламурна" культура поведінки, наслідування моді, стиль життя, спеціальні види дозвілля та інше. Дані практики отримують своє легітимне визнання в засобах масової інформації та комунікації: медіа, глянцевих журналах, масовій літературі, телебаченні, Інтернеті, тобто в цілому комплексі масмедіавидань, які поставляють та закріплюють популярні "зразки" для суб'єкта масової культури. Сьогодні ми спостерігаємо бурхливий розвиток тілесно орієнтованих соціальних практик (технік будівництва тіла – моделі тіла і краси, бодібілдінг, здоровий спосіб життя та натуропатичне харчування, нове відродження танцювальної та фізичної культури, зміна статі, чергові спроби досягнення безсмертя тощо) та численні різноманітні концепції тіла та тілесності.

Проблему людської тілесності можна вважати однією з найскладніших і парадоксальних у філософсько-культурологічному дискурсі. Впродовж багатьох століть дана проблема привертала увагу науковців: філософів, культурологів, антропологів, психологів та інших дослідників. Історія культури репрезентує різноманітність і нестандартність підходів до розгляду проблеми тілесності.

Загальновідомо, що в культурах усіх історичних епох, починаючи від античності до нашого часу, існувало певне трактування та філософське осмислення людського тіла. Проблема тілесності формулювалася в них як наявність вибору між "низьким" тілом і високою альтернативою – тіло або Душа, тлінна низька плоть чи "Високий Вічний Розум". Наприклад, принцип дихотомії душі і тіла був головною темою у філософії Платона; для Аристотеля тіло і душа були невіддільними одне від одного; середньовічна традиція (Бл. Августин) вводить поняття плоть і плотський гріх, а в епоху Відродження проблему тілесності розглядали такі мислителі, як Н. Кузанський, Л. да Вінчі, П.Міранделла, Дж. Бруно та інші.

В період Нового часу значний внесок у розуміння проблеми взаємовідношення тіла і душі внесли Р. Декарт, Б. Спіноза, Дж. Локк, Т. Гоббс, Ж.-О. Ламетрі, Дж. Берклі. Після зародження філософської

© Безугла Р. І., 2011

антропології як сфери філософського знання (І. Кант) з'являються нові оригінальні концепції розгляду людської тілесності (Ф. Ніцше, З.Фрейд).

Розгляд тілесної організації людини в структурі соціального простору представлений працями М. Мосса, К. Леві-Стросса, а феномен тілесності як поєднання "внутрішнього" і "зовнішнього" став предметом аналізу Ж. Дельоза, Ф. Гватарі. Постмодернізм запропонував підхід, пов'язаний з філософією Ф.Ніцше, що репрезентує нову стратегію мислення: тіло (незважаючи на те, гарне воно, звичайне чи потворне, юне, доросле чи старе) поставлене у центр ментальності й дискурсу.

Проблемі тілесності в межах філософсько-культурологічного дискурсу присвячені праці М. Фуко, Ж. Батая. В межах філософської антропології найбільш актуальні праці Х. Плеснера, а наукове обґрунтування зв'язку статури і характеру людини дав німецький психіатр Е. Кречмер.

Аналіз філософських і культурологічних концепцій тілесності дозволяє говорити про антиномічну природу існування тіла в культурі. Людське тіло, з одного боку, презентується в культурі як поле розгортання соціокультурних смислів і результат дискурсивних соціальних практик, що забезпечують контроль над тілесністю людини, з іншою – тіло зберігає за собою певний простір автономії як онтологічний феномен, не доступний дискурсивному пізнанню.

Потрібно зазначити, що в українській етнографії й етнології вивчення тілесності так і не сформувалося в окремо артикульовану проблему чи напрям досліджень. Проблема тілесності тільки частково потрапляла в сферу уваги дослідників (М.Васильєв, К.Грушевська, П.Іванов, П.Чубинський, В.Ястребов та інші). Стислі пасажі про тіло представив у своїй праці П.Милорадович (зокрема, розглянуто прийоми про поліпшення краси, а також загальні правила догляду за тілом взагалі і волоссям та нігтями, зокрема).

Наприкінці 80-х років XX століття проблематика тілесності почала опрацьовуватися в межах теорії комунікації, а також як елемент "знакових засобів культури", "вторинних моделюючих систем", тобто структурно-семантичних і семіотичних підходів. Проблему тілесної комунікації та аналіз поз, жестів, міміки та інших способів промовляння тіла розглянув Я.Чеснов. Дослідження семіотики етикету опублікували А.Байбурін та А.Топорков, де розглянули семантику жесту, зокрема схиляння голови й колін, потиск руки, поцілунок тощо. Окремо було розглянуто символіку тіла і його частин через призму етикетної поведінки (голови, волосся, пальців, руки). Тіло знову проголошувалося одним із центральних символів структурних побудов, де людське тіло і всесвіт було визнано парадигмально тотожними: "Склад людини, її плоть врешті-решт пов'язуються із космічною матерією, яка, втілившись, лягла в основу стихій і природних об'єктів (наприклад елементів ландшафту)" [5, 12]. Частково в своїх працях до проблеми тілесності зверталися такі автори, як О. Боряк, О. Гомілко, О. Косміна, Н. Лисюк, М. Маєрчик, І. Пошивайло, О. Юдін та інші.

Парадигма тілесності в сучасній культурі висунула свої вимоги, критерії та еталони до людського тіла. Сьогодні спостерігаємо необхідність створення привабливого іміджу в політиці, мистецтві, науці, рекламі, нову образність у віртуальній реальності, культ здоров'я і сексуальних потреб (на противагу деяким концептам 70-х років XX століття про аморфне, неструктуроване тіло, позбавлене бажання) [9, 38].

В останній час посилюються побоювання, пов'язані з формуванням переважно зовнішньоорієнтованої людини. Діловий та професійний успіх, кар'єрна активність, гідне місце в соціальній ієрархії, самопрезентація, самореалізація, імідж – далеко не повний перелік вимог, які висуваються до сучасної людини з метою прийняття її навколишнім світом.

Історичні епохи, типи культури мають численні унікальні особливості, які відрізняються домінуванням прагнень людей або до утилітаризму, або до піднесення духу. Сьогодні зусилля більшості людей спрямовані переважно на зовнішній світ, який скоріше є речовим, обмеженим майном, прикрасами, матеріальними благами тощо. Побудова внутрішнього світу, створення храму душі дано далеко не кожному [2].

Вищезазначена позиція знаходить низку прямих та непрямих підтверджень у навколишній реальності. В останній час досить часто доводиться стикатися з новими, все більш витонченими поведінковими деструкціями, з більш складними соціальними та психологічними аномаліями.

Незважаючи на те, що психологічний резонанс соціальних та культурних змін, кризових ситуацій, які відбуваються в останній час, досить широкий, не можна забувати про його неоднозначність. Очевидно, що сьогодні наукові пошуки ціннісних ресурсів та станів внутрішнього життя людини повинні органічно доповнювати дослідження, які стали пріоритетними, зовнішніх критеріїв успішності та конкурентноздатності.

Науковці відмічають, що дедалі більша кількість людей залучається до гламурної реальності [1; 3; 4; 6]. Перенасичення, яке раніше було характерним тільки для кола забезпечених людей, сьогодні є досить розповсюдженим. Речей стало дуже багато і вони є доступними, а кожна річ – це інформація. Інформаційне перенасичення створює перезавантаженість та викликає перевтому. Сучасну людину досить складно здивувати. Основними матеріальними засобами гламуру стають різноманітні "речі" (від прикрас та одягу до автомобілів та будинків), які повинні бути незвичайними, "прикольними", викликати здивування. На перший план виходить тіло-носій і тілесність – власник "речей", які повинні бути "гламурними".

В даному контексті важливо відмітити, що одним із головних зовнішніх атрибутів гламурності є тіло, яке перетворюється на об'єкт специфічного культу. У гламурної людини повинне бути "відповідне" тіло, адже гламурна тілесність передбачає певний, майже неможливий ідеал.

Як зазначають українські дослідниці О.Боряк та М.Маєрчик, що саме "еталонне" тіло –"виголене, вилощене і "штукізоване" – вважається найбільш функціональним, впливовим, соціально привабливим і продуктивним... Це проявилося у загальній тілесно-візуальній орієнтації культури наприкінці XX – початку XXI ст., гасло якої – "любити своє тіло" [1].

Відбувається перенесення уваги на зовнішнє, що призволить до деякої психічної трансформації, коли у "внутрішній (психічній) реальності з'являється ТІЛО як "Я" [3]. На перший план виходить "ТІЛО-носій" та "тілесність" (власник гламурних речей), які повинні відповідати гламурним вимогам.

Досить чітко, хоча й іронічно, гламурний образ охарактеризувала Т.Толстая: "Гламур – вищий, розріджений, променистий, ефірний, позамежний стан буття. У гламурі громадянин – а тим більше громадянка – вже не сіє, не жне, не збирає в житниці. Все в ній гармонія, все диво. У гламурі немає ні прищів, ні врослих нігтів, ні кишкових колік, ні задирок, ні хропіння: все це подолано на ранішній стадії розвитку, на півдорозі перетворення зі свині в серафима, в малому глянці, в журналах "для секретарок". У гламурі немає заплаканих очей, хлюпаючого носа, смутку, відчаю, наплювательства, відповідальності, тривоги за родичів. Нарешті, немає смерті, в кращому разі – "невмируща легенда". Гламурна істота – молода, худа, звивиста, як правило, жіночої статі. Народжена без батьків, вона мерехтить на тлі безликих, але численних "друзів", зрідка має витончене гламурне дитя віком не більше трьох років, яке невідомо хто виховує. Вона не потребує грошей, не бере і не дає у борг; джерело її багатства незрозуміле, але, очевидно, невичерпне" [8].

Для досягнення гламурної досконалості тіло починає піддаватися цілому комплексу складних, часто болісних і фізично важких процедур, які спрямовані на його вдосконалення. Це призводить до "перетворення" об'єкта природи (живе тіло) на об'єкт культури, воно (тіло) набуває штучного, символічного характеру.

Сьогодні в людському тілі (як жіночому, так і чоловічому – останнє щораз активніше вводиться в акти тілесних трансформацій) може змінюватися все – колір, форма, розміри, запах, фактура. Для досягнення тілесної гламурної досконалості використовуються як кардинальні, так і некардинальні процедури.

До некардинальних косметичних заходів відносяться такі процедури, як маски, масажі, використання парфумів тощо, а також й більш штучні дії з вдосконалення фізичних даних, як-от: нарощування повік і нігтів, гальмування росту кутикули (шкірки навколо нігтя), вищипування, виголення (інколи фігурне), витравлення волосся практично на всіх зонах тіла, окрім голови, де його, навпаки, частіше фарбують, закручують, імплантують, видовжують (шляхом доліплювання волосини чи накладання штучних повік) тощо.

До кардинальних заходів відносять процедури свідомого хірургічного вдосконалення тіла, такі як збільшення губ, грудей, зменшення сідниць та стегон, потоншення талії, випрямлення зморшок, ліквідація розтяжок, усунення целюліту, вирівнювання зубів, зміна кольору очей (кольоровими лінзами) й створення кольорового обідка губ (шляхом косметичного татуювання). В аптеках продаються пластинки для рівного росту пальців ніг. У глянцевих журналах рекламуються "нескладні" операції на обличчі по створенню ямочок на щоках, що має назву "усмішка Амелі". Новим віянням є вживання гормональних ліків, які скоротили б кількість місячних до одного разу на рік, аби тіло жінки не страждало від передменструальних синдромів (така терапія вважається не тільки безпечною, а й корисною) [3]. Прагнення досягти гламурної тілесної досконалості призводить до того, що "еталонне" тіло вступає в конфлікт з природою.

Важливо відмітити, що крім захоплення різноманітними практиками, які роблять тіло гарним і досконалим, з'явилося прагнення зберегти його здоровим і молодим. Звідси захоплення фітнесом, йогою, масажами, очищувальними процедурами, різноманітними дієтами, тощо. Виникла потреба усіма можливими і неможливими засобами зберегти та продовжити життя молодого тіла, створити ілюзію невмирущої молодості.

Можна констатувати, що, з одного боку, звернення до здорового способу життя носить позитивний характер, а з іншого – "повальна фітнетизація" та "помолодшання" суспільства, як зазначають українські дослідники, свідчать про онтологічний злам, який характерний для ментальності епохи постмодерну [1; 6; 10].

Українська дослідниця О.Філоненко виокремила дві найголовніші проблеми гламурної культури, які вона визначила як хронофобію і хронофагію. Перша (хронофобія) – це боязнь часу, який змінює і поступово знищує тіло. "Свідомість ніби перебуває у стані образи на тіло, з яким вона себе ототожнює. Свідомість не знає, що буде з нею після смерті тіла, але добре обізнана щодо процесів, які будуть відбуватися з тілом. І це лякає. Тому усіма можливими засобами треба подовжити життя тіла, створити ілюзію невмирущої молодості..." [10]. Цим пояснюється захоплення різноманітними практиками, які не тільки зроблять тіло гарним і досконалим, а й здоровим, молодим (фітнес, йога, масажі, очищувальні процедури, різноманітні дієти, а також використання пластичної хірургії та інше).

Друга (хронофагія) безпосередньо пов'язана з першою. Для боротьби із часом інтенсивно використовується сам час. "Кількість часу, який використовується адептами гламуру на досягнення гламурного вигляду (від відвідування спа-салонів до багатогодинних шопінгів), і різноманітні гламурні практики соціалізації (відвідини клубів, театрів, ресторанів, модних показів і тусовок тощо) створює враження, що ні на що інше цього часу вистачити вже не може. Здається, що гламур може "зжерти" скільки завгодно часу" [10].

Важливо зазначити, що до поняття гламурної тілесності входить не тільки тіло та атрибути, що його прикрашають, а й "спосіб його експлуатації", тобто всі ті тілесні артикуляції, що створюють неповторний образ кожної особистості (тобто вміння вести себе відповідно до гламурного образу: хода, жестикуляція, манера розмовляти, дивитися тощо).

Сучасні науковці виділяють два типи гламурної тілесності (незалежно від статі): "робот" (штучноламаний образ, який рухається ніби на пружинках, з удаваною розкутістю, неодмінно підкресленою артикуляцією мовлення та агресивним поглядом, позиціонується "маскулінність") та "кішка" (характерні м'які спокусливі рухи, "томний" погляд, тягуче мовлення та м'які акценти на сугестивно-важливих словах, позиціонується "жіночність"). Градації – від натяку до карикатурно-виражених ознак. В першому варіанті – "техногенна сексуальність" робота, в другому – тваринна сексуальність. Людина відсутня [3].

Можна стверджувати, що в межах постіндустріального суспільства змінюється функціональна заданість самої людини, яка проявляється, по-перше, в здатності техніки втручатися в раніше сакральну галузь біологічного конструювання, коли стали повсякденністю генетичні маніпуляції, коли в якості товару виступають репродуктивні технології, а біологічна стать втратила ознаки стабільності та незмінності. Даний феномен "медікалізованого тіла" став проявом залежності тілесності від соціальності, який дозволяє біологічному (sex) та соціальному (gender) змішатися та виступати в якості взаємозамінних, неприкріплених.

Вибудовуючи свою теорію негативного впливу гламуру на психіку людини, О.Газарова посилається на російський культурний контекст, який у своєму ставленні до гламуру, набуває іноді дійсно патологічних рис і загрозливих масштабів, про що свідчать також і публікації західних дослідників [5]. Людині доводиться відчувати велику напругу, щоб підтримувати потрібний "градус гламурності": "напруга, яка пов'язана зі страхом соціального відчуження, групується в шиї, а від неї розповсюджуються до попереку, внутрішньому боку стегна, колінам та стопам. Навіть "мотив кішки" не звільняє від них. Тому, коли претендента нарешті приймають в гламурне товариство, від розслабляється в зонах напруги" [3]. Тобто, щоб напрацювати гламурні стандарти, потрібно напружитися. Прийняття та підтримка співтовариства пов'язані з "приємним розслабленням" (співтовариство визнало незвичну досконалість), яке буває досить коротким. Продовжується гонитва за новим рівнем іміджу, знову виникає напруга, але вже більш інтенсивна.

Сьогодні українське телебачення переживає справжній бум телешоу. Справжню реальність затуляє "розкішна вітрина", "картинки для мастурбації" тощо.

Сучасні "конструктори" безсвідомого про жінку використали найбільш стійкі чоловічі стереотипи та фантазії про протилежну стать. Один із найбільш розповсюджених "лжеобразів" жінки конструюється телебаченням за допомогою "чоловічого", сексистського погляду на жіночі проблеми. Образ жінки, який репрезентують більшість вітчизняних телепрограм, базується на звичних штампах "прекрасної" та "слабкої" статі, які набувають найбільш спрощених сексистських трактувань. Так, в розумінні телебачення сучасна жінка є "красивою" не завдяки внутрішнім властивостям її натури. В категорії "красива жінка" не залишилось місця нічому, крім зовнішнього фасаду, який українок вчать "правильно" будувати з самого раннього віку. На вирішення цього складного завдання налаштовані телевізійні шоу, де кожній дівчині чи жінці, природні форми яких не є досконалими, розповідають та навчають, як їх (форми) підігнати під прийнятні чоловічому оку параметри, або, принаймні, приховати. "Перевтіленню фасаду" присвячені передачі, в ідею яких закладено поверхове стильове перевтілення ("Жертва моди", "Модний вирок", "Лялечка", "Королева балу", "Оголена красуня", "Маша і моделі", "Від пацанки до панянки", тощо), тобто найчастіше відбувається підбір відвертого сексуального вбрання, макіяжу та зачіски.

Існує низка передач, що присвячені демонстрації жіночої "слабкості", знову ж таки в стереотипно чоловічому розумінні, – показової слабкості розуму. На вкорінення даного уявлення про жінку направлені шоу ("Хто проти блондинок?", "Жіноча логіка" тощо), де жіночий розум протиставляється чоловічому, причому в програшній позиції. Наприклад, в шоу "Хто проти блондинок?" п'ятдесяти дівчатам (які досягли певних успіхів в тій чи іншій сфері діяльності) в кітчевому, недоладному вбранні, пропонується протиставити свій "колективний розум" – "величі інтелекту" одного окремого взятого чоловіка. В іншій передачі "Жіноча логіка" жінкам навіть не пропонують змагатися з чоловіками. Жінку повністю трансформують в чоловічі об'єкти споглядання (вдягаючи в нарочито еротичне вбрання) та розчулення (змушуючи манірно хмуритися, зображуючи уявні розумові зусилля при обговоренні поставлених питань). Головний акцент робиться на зовнішньому, на гарному "фасаді" жінки, який повинен бути обов'язковим. Регулярний перегляд таких передач "по камуфляжу жіночого розуму" навіть самого відстороненого та іронічного глядача змусить з часом звикнути та змиритися з подібними установками як з нормою. Даний жіночий стереотип передбачає, що всі інвестиції в свою "красу" і "слабкість" не пропадуть даром, адже жінка, яка "цим" володіє, обов'язково обзаведеться чоловіком – ще один з атрибутів mast-have, без якого навіть стильна та успішна бізнес-леді буде вважатися неповноцінною.

В даному контексті важливо відмітити, що "ідеальний" чоловік також повинен відповідати вимогам гламурної тілесності: успішний та бажаний чоловік, надійний супутник життя – це відвідувач фітнес-центрів та соляріїв, який вміє відкорковувати шампанське, носити костюм, має купу грошей. Тобто формула "ідеального" чоловіка на українському телебаченні досить проста: ідеальна фігура, публічність та фінансова спроможність. Всі вищезазначені чесноти демонструються з телеекранів на всю

країну. При чому, оскільки оригінальні формати українські телеменеджери не освоюють, а тільки адаптують американські та європейські (телевізійні шоу "Холостяк", "Шоу на два мільйони" та інші), можна припустити: подібна тенденція характерна не тільки для України, у нас її тільки підхоплюють та розвивають.

Сьогодні телебачення – фабрика мрій, що покликана не відтворювати реальне зображення, а виробляти певну ідеальну картинку, культивувати об'єкти насолоди та бажання – в тому числі й еротичного (бути "сексі" сьогодні зобов'язані не тільки представники шоу-бізнесу, але й модні політики).

Дискурс гламурної культури закликає до дисциплінарного порядку в сфері зовнішнього вигляду (регламентація у вигляді статусно-значимого дресс-коду) та моделей поведінки, висуває досить жорсткі дисциплінарні вимоги до тілесної організації. В ній яскраво виражений дискримінаційний уклін по відношенню до тих, чиї фігури не відповідають гламурним стандартам, чий зовнішній вигляд не відрізняється доглянутістю і так званою бездоганністю, хто не займається активним споживанням модних брендів.

Гламурні технології починають все частіш використовуватися в діяльності політичних суб'єктів (що є характерним для країн пострадянського простору, зокрема для сучасної України). Гламур використовується як дієвий та витончений інструмент нав'язування певних соціальних стереотипів поведінки й спрямованості індивідуальної активності. Можна сказати, що він виконує певні соціальні функції.

В даному контексті необхідно відмітити, що в останній час в політичному середовищі розповсюдилась практика покращення своєї зовнішності за допомогою хірургічного втручання, за допомогою стилістів та іміджмейкерів, а також досить часто завдяки програмам типу Photoshop. Поняття "гламур" і "глянець" настільки увійшли в наш ужиток, що нас вже не дивують публікації, які обговорюють рейтинги сексуальної привабливості політиків, марку одягу кандидатів на будь-який політичну посаду, тощо. Отримують розвиток та стають актуальними нові метафоричні моделі: "політика – це гламур!", "суб'єкти політики – гламурні персонажі", "політика – глянець". Особливе значення має сфера зовнішньої репрезентації, яка реалізується через практики догляду за тілом, добір персонального гардеробу та аксесуарів до нього.

Смислоутворюючим ядром зусиль споживача гламурної культури виступає набір іміджевих благ, які йому обіцяє реклама гламурної продукції. До яких в першу чергу можна віднести набуття гламурної тілесності, що втілює мрію гламуру. Дана мрія артикулюється як вічна молодість, сексуальність, бездоганність, спортивність, яскравість, розкішність. Вкладаючи в свою зовнішність, людина набуває товарного вигляду, який затребуваний на ринку глем-капіталізму. Стратегія набуття гламурної тілесності виступає засобом соціальної ідентифікації та життєвого самоствердження.

Гламур – це по суті специфічний настрій суспільства масового споживання, особливе світосприйняття, де акцентується увага на розкоші та "зовнішньому" блиску та нівелюються основні духовні пріоритети людини. У даного явища обширний простір комунікації, а межі його ідеологічної експансії на світ духовної культури досить широкий.

Незважаючи на те, що гламур – досить "молоде" явище для української культури, його можна віднести до найбільш актуальних та затребуваних практик в сучасному постіндустріальному суспільстві. Дослідження гламуру дає можливість прослідкувати, як в структурі сучасної культури співвідносяться між собою різноманітні види комунікації, яким є співвідношення в масовій культурі зримого, мислимого та несвідомого, дозволяє з'ясувати, як впливає даний феномен на сучасні процеси в різноманітних сферах людської діяльності, на особливості поведінки людини тощо.

Використані джерела

1. Боряк О. Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи / Боряк О., Маєрчик М. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01.htm.

2. Быховская И.М. Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) / Быховская И.М. // Труды ученых ГЦОЛИФКа: 75 лет: Ежегодник. – М., 1993. – С. 58-68.

3. Газарова Е. Гламурная телесность / Газарова Е. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.psynavigator.ru/articles.php?code=361.

4. Кривега Л.Д. Гламур як стиль життя сучасної людини / Кривега Л.Д. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://intkonf.org/doktor-filos-nauk-krivega-ld-glamur-yak-stil-zhittya-suchasnoyi-lyudini/.

5. Логос живого и герменевтака телесности. Постижение культуры: Ежегодник. Вып. 13-14 / Федерал. агентство по культуре и кинематографии. Рос. ин-т культурологи; ред. кол.: О.К.Румянцев (отв.ред.) и др. – М.: Академический Проект; РИК, 2005. – 720 с. – (Серия "Технологии культуры").

6. Маерчик М. Дела телесные, или наше тело, которого у нас нет [Электронный ресурс] / Маерчик М. // Зеркало Недели. – 2005. – № 15. – Режим доступа: http://www.zn.ua/3000/3050/49837.

7. Психосемиотика телесности / Под общ.ред. и предисл. И.В. Журавлева, Е.С.Никитиной. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. – 152 с.

8. Толстая Т. Я планов ваших люблю гламурьё / Толстая Т. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm.

9. Тульчинський Г.Л. Слово и тело постмодернизма. О феноменологии и невменяемости в метафизике свободы / Тульчинський Г.Л. // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – С. 35-53.

10. Філоненко О.Г. Гламурне тіло. Провінційна версія / Філоненко О.Г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum /Npchdu /FL/2008_88/88-19.pdf.

УДК 115.4:130.2:373.2015.31:7.072

Світлана Миколаївна Садовенко
кандидат педагогічних наук,
старший науковий співробітник,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, заступник директора
з науково-технічної роботи Українського центру
культурних досліджень Міністерства культури
України

РЕЦЕПЦІЯ ХРОНОТОПУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗКАХ

У статті здійснюється культурологічний аналіз хронотопу в українських народних казках. Розкривається часово-просторова єдність первісної культури з сучасністю, закладена в українській народній казці. Подано поділ казок на основні масиви. Досліджуються світоглядні і духовні основи, закладені у цьому науковому об'єкті. Деталізуються ознаки часу та простору вигаданого фантастичного світу та реального континууму.

Ключові слова: *хронотоп, часопростір, рецепція, українська традиційна культура, народна культура, українська народна казка, сизигія, феноменологія.*

This article presents the analysis of cultural issues time-space in Ukrainian traditional folk culture. They describe time-space unity of primitive culture of modernity, is embedded in the Ukrainian folk tale. Dividing of fairy-tales is given into basic arrays. The world view and spiritual bases stopped up in this scientific object are investigated. The signs of time and space of the invented fantastic world and real continuum go into detail.

Keywords: *time-space (chronotope), of time and space, reception, Ukrainian traditional folk culture, folk culture, a Ukrainian folk tale, syzygy, and phenomenology.*

Зміни в теоріях та об'єктах вивчення, новітні підходи і напрями, що спостерігаються нині в культурознавстві, означені введенням модерних понять і категорій. Сьогодні до нових категорій аналізу все більше потрапляють поняття "простір" і "час". На основі сучасних підходів до просторово-часових зв'язків можна простежити і виокремити співіснуючі хронотопи (від давньогрецької χρόνος – "час" і τόπος – "місце" – "закономірний зв'язок просторово-часових координат") в різних наукових об'єктах, зокрема в народній казці.

Людина завжди прагнула до створення оптимальної системи передання досвіду – життєвого та естетичного – від старшого покоління до молодшого. До такої системи можна віднести національні традиції, мову, сакральне мистецтво, фольклор – ті традиційні механізми культурної трансляції та кодування, які побутують в усній формі, живуть у пам'яті народу, передаються від покоління до покоління, крізь призму яких реалізуються духовні й художні цінності вітчизняного етносу, формується соціально-культурна ідентичність, зберігається код нації.

Народна художня культура протягом тисячоліть була чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду, втіленням мудрості, світогляду, ідеалів українського народу. Духовна спадщина українства, як результат суспільних зусиль, накопичених протягом багатьох століть, і нині становить філософію української нації, містить у собі різноманітні форми соціального керування і не може існувати поза часовими і просторовими відношеннями. Народна творчість цінна не тільки з історичного погляду, як пам'ятка минулого, але і як матеріал для художнього пізнання теперішнього. У народній творчості узагальнено знання людини про себе і оточуюче середовище – і все це не лише у формі констатації, а в художніх образах, які стали джерелами і символами громадської думки.

Втім, у XXI столітті, в еру розвинених інформаційних технологій, глобальної комп'ютеризації виробництва, в наслідок інтенсивного розвитку новітніх технологій, швидкого та інтенсивного впливу різних культур одна на одну атрофуються і відходять у реліктові сфери життя суспільства особливі внутрішні механізми, закладені в народній художній культурі, по-іншому оцінюються життєві позиції, наново відкривається та сприймається навколишній світ, а традиційна етнічна культура вважається практично екзотикою. Тому проблеми збереження традиційних форм культурного спілкування сьогодні є актуальними.

Ціннісно-смислові засади української традиційної культури закладені в сакральних текстах, в яких сформульована установка на збереження визначальних смислів і значень та об'єднання навколо всіх інших смислів. До таких текстів сміливо можна віднести "найпопулярніший жанр фольклору, що, – як слушно зауважує М. Дмитренко, – розкриває безмежний світ людської уяви, полонить серця дітей і дорослих" – українську народну казку – той "словесний килим дивовижної краси" (за О. Горьким), який зачаровує "на все життя красою народного слова, сповненого мудрості, добра і оптимізму" [11, 5]. Народна казка є справжнім засобом поєднання минулого, теперішнього і майбутнього. Нове в казці тієї

© Садовенко С. М., 2011

або іншої історичної доби "щоразу й неминуче зливається із старим в одне органічне ціле" (за Е. Померанцевою [6]).

Отже, культурологічний аналіз хронотопу в українських народних казках, дослідження світоглядних і духовних основ, закладених в останніх, деталізація ознак часу та простору вигаданого фантастичного світу та реального континууму є актуальним і надасть можливість продемонструвати особливі "механізми" й основні напрями рецепції часово-просторової єдності первісної культури з сучасністю, що і становить мету статті.

Народна творчість, як мистецтво пам'яті, потребувала фіксації життєвих спостережень безпосередньо в пам'яті. Це зумовлювало створення певних стереотипів мовлення, досконалих художніх форм, фольклорних жанрів. Щоб полегшити запам'ятовування великої за обсягом інформації, побутовою практикою розроблялися стереотипні фольклорні форми, стабільні структури в межах та всередині кожного жанру. Усність побутування фольклору детермінувала його жанрову структуру, поетику, що призвело до утворення самобутньої палітри зображувальних засобів.

Значна увага в уснопоетичній творчості приділялася формуванню образної системи, символіки, яка переходила із твору в твір, із покоління в покоління, підтримуючи усну традицію тієї чи іншої місцевості. Ці характерні стереотипи зумовили обсяг фольклорних творів: розповідь чи пісня мали вкладатися у реальні межі обрядових дійств, повсякденного спілкування, товариських бесід тощо. Як зазначає Л. Жемчужніков, народна поетична мова завжди "скупа, стиснута, завжди викаже лише необхідне і ні слова більше. Тут немає підробки, нема обману ваших почуттів" [5].

Казка, як жоден з інших видів народної творчості, відзначається великим багатством напластувань. Народна казка зафіксувала (запам'ятала) нашарування різних періодів мовної культури, зміни в національній традиції, способах усного мовлення, які, на відміну від писемної й літературно-художньої традиції, підвладні так званому закону економії слова. Саме на казці позначився вплив різних історичних епох, починаючи від первісного суспільства до наших днів. Це свідчить про важливе місце казок у культурно-побутовій практиці людства уже на ранніх щаблях його історичного розвитку і про їх тісний зв'язок із життям народу (згадаймо відомий у Китаї ще у II тис. до н. е. збірник казок "Шан-Хої-Кінг", казки Стародавнього Єгипту, які у XIV ст. до н. е. було письмово зафіксовано, або широко відомий збірник стародавніх казок Арабського Сходу "Тисяча і одна ніч", які згодом були перекладені на мови багатьох народів світу). "Історія казки, є насамперед історією її співвідношення з дійсністю" [6].

Українські народні казки – одна з найяскравіших сторінок української народної історії. Входячи до загального фольклорного фонду, є невичерпним світом фантазії, гумору, народної мудрості. Світ народної казки близький людині. Він створюється в її свідомості як "своє" оточення біля домашнього вогнища і асоціюється із затишком, безпекою, є специфічною мікросхемою Всесвіту, вираженою в людському бутті.

Казки містять великої ваги реляцію про світосприйняття, естетичні й філософські основи етичних та моральних норм суспільного життя українців, їх світогляд, переконання, думки, ідеологію. В них простежується діалектична єдність суспільного й індивідуального, минулого, теперішнього і майбутнього. Як акцентував Олександр Потебня, один із перших дослідників українських казок, "у казках відобразилися світогляд народу, його морально-етичні й естетичні принципи, педагогічний геній, багатовіковий досвід виховання підростаючого покоління" [12, 6]. І як продовження попереднього судження, наводимо думку В. Сухомлинського, який називав казки вічним і невичерпним джерелом народної мудрості і зазначав: "Характер народу, обличчя народу, його думи і сподівання, моральні ідеали особливо яскраво виявляються в створених ним казках, билинах, легендах, епосах, приказках і прислів'ях" [10, 211].

Вперше "Українські народні казки" вийшли друком у 1907 році. Їх упорядкував Борис Грінченко (1863-1910 рр.) – письменник, збирач і публікатор народної творчості, укладач відомого чотиритомного "Словара української мови", громадський діяч ("Лицар Духу") і просвітитель. Завдяки праці численних збирачів фольклору, зокрема В. Гнатюка, Б. Грінченка, А. Димінського, І. Манжури, І. Рудченка, П. Чубинського, Д. Яворницького, згодом – І. Безручка, І. Гурина, М. Зінчука, П. Лінтури, С. Пушика та ін., було записано, опубліковано, а отже збережено і донесено до нинішніх поколінь тисячі українських казок.

Фундаторами вивчення народної казки стали відомі українські фольклористи М. Грушевський, О. Потебня, М. Сумцов. Естетичний аспект казки вивчав І. Франко. Казкознавчі студії продовжили дослідники П. Будівський, О. Величко, Т. Голіченко, М. Гримич, В. Давидюк, І. Денисюк, М. Дмитренко, Л. Дунаєвська, М. Дяченко, А. Іваницький, М. Іванків, В. Івашків, В. Качкан, О. Кирилюк, О. Мишанич, С. Мишанич, О. Ницевич, М. Новикова, М. Пазяк, В. Погребенник, В. Сокіл, О. Таланчук, М. Федченко, М. Чорнописький та ін.

Народні казки, як розповідні народнопоетичні або писемно-літературні твори про апокрифічні (недійсні, міфічні) події, іноді за участю персоніфікованих чи фантастичних сил про вигаданих осіб, у формі структурованої, хронологічно послідовної сюжетної оповіді з чіткою композиційною будовою відображають різночасові вірування й погляди та водночас традиційні уявлення народу. Яскраво виражаючи протистояння добра і зла, світла і тьми, зазвичай завершуються перемогою добра, світла. Українські народні казки є неоднорідними за своїм характером і на перший погляд не мають єдиної теоретичної програми. Однак, майже у кожній казці синтезуються різноманітні інтерпретації традицій, деталізуються ознаки часових та просторових локативів вигаданого фантастичного світу або взятих із реального континууму персонажів.

Російський вчений В. Пропп слушно зауважував з приводу загальноприйнятого визнання казки жанром, стверджуючи, що казка – поняття більш широке, ніж жанр. Обґрунтовує дослідник цю тезу тим,

що до складу казок увіходять різноманітні за поетичною природою твори, зокрема, "за своєю структурою фантастичні казки – дещо цілком інше, ніж казки кумулятивні або казки про пошехонців" [8, 148]. Отже, казки поділяються на основні групи, масиви.

Зупинимося на класифікації (водночас і хронологізації) українських народних казок та розглянемо основні рецепції їх хронотопів.

Історично найдавнішими вважаються казки про тварин ("Лисичка-сестричка і вовк-панібрат", "Курочка Ряба", "Колобок", "Сірко", "Рукавичка", "Коза-Дереза", "Котик і Півник", "Солом'яний бичок", "Пан Коцький", "Півник та двоє Мишенят", "Як ходила лисичка по сміттячку", "Лисиця-кума", "Лисичка та журавель", "Когут, песик і лис", "Вовк та лисиця", "Цар Лев" та ін.). Це – довготривалі спостереження людей (зауважимо, що відомій і улюбленій з дитинства українській народній казці "Курочка Ряба" понад п'ять тисяч років!) за життям природи і передача взаємин між тваринами, птахами. В цих казках, у так званому "звіриному епосі", віддзеркалюються різні епохи – від первісного суспільства до наших днів, там самим прокладається своєрідний місток часопросторового єднання первісної культури з сьогоденням, в алегоричній формі висвітлюються суспільні явища та побут людей, спостерігається моделювання світоустрою. Таким прикладом української казки, де відображується утворення Всесвіту, може слугувати казка "Колобок". У постійній же зміні Колобком часопростору ("лежав, лежав на вікні, а тоді з вікна на призьбу, а з призьби на землю в двір, а з двору за ворота та й побіг-покотився дорогою" [12, 37-39]) вочевидь відбито рух денного світила – Сонця.

Часові та просторові локативи масиву казок про тварин прості. Вони взяті з реального континууму – "на санчатах", "на возу", "в хаті", "біля хати", "у лісі", "лисиччина нора", "на пасіці", "на горищі". А те, що діють в них герої-звірі, які виявляють людську подобу, потрапляють в різні ситуації, розкривають свою сутність і характери, не є фантастичним, а мислиться як цілком реалістичний світ. Отже, часово-просторові співвідношення цієї групи казок, як цілком тотожні об'єктивним, виражаються у послідовності дій, а саме: часовій – приміром, "біжить та й біжить дорогою", "я від діда втік, я від баби втік, я від зайця втік …" та просторовій – "по засіку метений". Таку організацію казок про тварин можна пояснити віковим цензом, психофізіологічним та суспільним розвитком дітей, для яких, власне, казки і створювались. Відчуваючи природні цикли (об'єктивний час і простір), дитина за своєю природою краще сприймає світ тварин, який і допомагає їй пізнати навколишній світ, увійти в суспільне життя. Як зауважував І. Франко, "діти люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм такі цікаві, особливо коли ті звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитися, як люди…" [11, 6].

Давніми є чарівні (героїко-фантастичні) казки ("Кирило Кожум'яка", "Казка про Іллю Муромця та Солов'я-розбійника", "Казка про Кощія Безсмертного, Івана-царевича та Булата-молодця", "Про двох братів і сорок розбійників", "Телесик", "Кривенька качечка", "Котигорошко", "Про красуню і злу бабу", "Дивна сопілка", "Летючий корабель", "Царівна-Жаба", "Яйце-райце", "Ох!", "Козак Мамарига", "Шовкова держава" та ін.). Це більш розлогі казки, наповнені дивовижними речами та істотами. В них органічно поєднується героїчне і фантастичне, а головний герой (часто – богатир) перемагає різноманітні сили зла. Тому чарівні казки можуть визначатися як героїко-фантастичні.

Важливою ознакою просторової структури хронотопу чарівних казок є антитезове їх побудування: від суперечки звичайних людей до боротьби надзвичайних сил. Усвідомленням протидіючими сторонами свого просторового (територіального) положення підкреслюється драматизм, закладений у цьому масиві казок, відповідно і більш вищий рівень їх розвитку. Хронотоп цих творів фіксований у своїй просторовій структурі і деталізується порівняно з попередньо розглянутими творами "звіриного епосу". Так, зокрема, у казці "Телесик" (телесик – від дієслова телесуватися, тобто соватися, кидатися в різні боки, наприклад, у колисці [12, 408]) зберігаються часові та просторові настанови з показом людини від стану новонародженого ("поїдь, діду, в ліс, вирубай там мені деревинку та зробимо колисочку", "положила баба ту деревинку в колисочку – колише й пісню співає", "встають уранці – аж з тієї деревинки та став синок маленький") до старості (дід і баба) і життєвим розширенням її світогляду ("коли ж не вмію, – як його сідати?", "нехай тебе задні (гуси) візьмуть!", "вони нагодували його (гуценя) і напоїли і під крильця насипали пшона"). В широкій палітрі змістового наповнення цієї казки – від народження Телесика до боротьби з надзвичайними силами – зміями, перемоги над ними, повернення до рідної домівки – виражається конструктивний хронотоп (конструюється творчою уявою) із певним набором обставин часового та просторового значення.

Основна частина побутових (соціально-побутових) казок ("Правда і кривда", "Язиката Хвеська", "Семиліточка", "Дідова дочка й бабина дочка", "Названий батько", "Мудра дівчина", "Як Іван царя перебрехав", "Ледащиця", "Калиточка", "Кирик" та ін.) сформувалася за часів феодалізму, а отже ці казки за походженням є не такими давніми, як попередні групи. Соціально-побутові твори становлять найбільшу групу українських народних казок, мають оптимістичне спрямування, закликають до боротьби за справедливість, показують житейські реалії, а основний пафос у них спрямований на утвердження добра і соціальної справедливості. Ці твори, особливо сатиричного спрямування (приміром, "Як пан гавкав на старого пня"), також називаються реалістичними, оскільки в них відображені дійсні події, а вимисел переноситься в площину земної діяльності людей [12, 9]. Отже, в побутових казках можна констатувати реальний (визначений) хронотоп, який має дещо відносний характер: вказуються не конкретні дати, чи точно виміряні проміжки часу, а називаються загальні етапи, стани природи чи людини.

Реальний хронотоп цієї групи казок має узагальнений, деякою мірою символічний характер, що наближається до суб'єктивного та суспільного його сприйняття.

Варта уваги ще одна найдавніша форма фольклорної верстви, яку представляють казки з пісенними вставками ("Колобок", "Коза-Дереза", "Котик і Півник", "Телесик", "Дивна сопілка", "Кривенька качечка") та пісні-казки ("Кицькин дім", "Танцювали миші по бабиній хижі", "Козуню-любуню", "Ходить гарбуз по городу"), які, на нашу думку, належить виокремити. Казки з пісенними вставками та пісні-казки – це словесно-поетичні або музично-поетичні твори, в яких навколишній світ розкривається за допомогою фантастичних образів та тварин. Входячи до загального фольклорного фонду українського народу, твори цього жанру із дорослого фольклорного побутування ввійшли в дитяче світосприйняття і стали повністю дитячим продуктом. В них простежується діалектична єдність суспільного й індивідуального. Конструктивна хронотопна структура цих творів окреслена перш за все їх чіткою ритмізацією та обов'язковою римою. Створюється вона за допомогою жартівливої тематики пісень-казок, а головні персонажі – тварини – створюють загальну цілісність тексту. Часово-просторові співвідношення в них не актуалізуються, а мисляться як цілком тотожні об'єктивним (тварини, які діють у своїй реальності, повністю ототожнюються з людьми).

За своїм обсягом пісенні вставки ніби акумулюють той природний, відвертий і відкритий інтонаційний фон, який є властивим для рецитації казки в цілому. Відзначимо й те, що вплив пісні, музики на людину не завжди піддається науковому осмисленню. Інколи музика торкається таких пластів психіки, які прийнято відносити до несвідомих рівнів внутрішнього світу людини. Зокрема, Б. Асаф'єв, Г. Верьовка, О. Кошиць, М. Лисенко, Г. Побережна, К. Станіславський висловлювалися про явище мистецької психічної енергії та її вплив на слухачів, про випромінювання, що йде від виконавця, про обмін енергіями (виконавець-слухач) та про енергетичний візерунок золотистої енергії, яку іноді бачать слухачі. Це дуже важлива грань невербальних фонопсихолінгвістичних параметрів мистецтва, зокрема співу.

Дослідник К. Волков, характеризуючи українські традиції, наголошує: "Народ співав красиві пісні, створював красиві знаряддя праці й одяг, прекрасними були народні свята. Красу народ цінував у справі, у дії, у дійсності слів про неї було мало: її треба було розуміти і почувати. Прекрасне – не самоціль, воно – невід'ємна частина життя народу" [2, 71]. Через пісні, казки, прислів'я та інші зразки фольклору перед людиною відкривалася краса людських взаємин, формувалося прагнення до одухотворення людської праці, побуту, жадання жити за законами краси. Саме з пісень із казок, пісень-казок, пісень-забавок, колискових, що співалися від народження людини, походить музичність усієї української нації, яка ґрунтується на наявності загальномузичного інстинкту, генетично закладених природних схильностей. Це неодноразово підкреслювали в своїх спостереженнях дослідники. Зокрема, М. Грінченко писав: "Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств" [3, 41].

Розглядаючи народну казку як культурний феномен, сьогодні необхідні нові ракурси дослідження, що полягають, наприклад, у постановці феноменологічних проблем сприйняття тексту казки через виділення в ньому категорій простору та часу, а також шляхом контент-аналізу сюжетів та мотивів, що виступають атомарними одиницями оповідного тексту.

В історії вивчення феноменології казки (байки), в залежності від вибору тематики та вибору кута зору в інтерпретації фольклорного тексту, виділялися різні ракурси в їх теоретичному дослідженні – літературознавчий (Ю. Клим'юк, В. Коваленко, О. Сидоренко та ін.), методологічний аналіз в естетичному ракурсі (Т. Любімова, Л. Ткачук, Є. Яковлєв та ін.), проведено низку феноменологічних досліджень щодо розкриття специфіки художнього та фольклорного часопростору (В. Бахтіна, Н. Ведернікова, О. Величко, А. Гуревич, В. Іорданський, С. Неклюдов та ін.).

Феноменологія казки ґрунтується на потребах людини в переживанні та реалізації ідеалу, як екзистенціальної потреби та споконвічної мрії. В міфологічній пам'яті людства, зокрема в казках, легендах, знаходимо відображення уявлень древніх про три світи (небесний, земний, підземний), чотири сторони світу, магічні числа 3, 7, 9, 12 (саме по стільки голів мають в казках змії). Через архетипові уособлення Космосу в казці присутні елементи естетико-психологічного насичення, де домінуючими є рослинні та зооморфні мотиви, які складають ідейно-смислове навантаження міфопоетичного образу Світового дерева. Вони є центром багатьох композицій і утворюють горизонтальну (місце і час дії) та вертикальну (поєднання трьох світів) структуру етнонаціонального Космосу (світло, лад, структурованість, гармонія, втілені в образах землі, неба, дерева, берега, острова, каменя, гори, стовпа). Практично незмінними протягом віків залишалися народні ідеали мудрості, добра і краси, сфокусовані в національних піснях, мелодіях та героїчному епосі, в якому збережена тисячолітня історія певної національної єдності.

На противагу Космосу, Хаос, як архетип, від первісної доби позначав пітьму, безлад, неструктурованість, дисгармонію, стихію, безкінечність, позбавлення форми, плинність. Згадаймо драму-феєрію Лесі Українки "Лісова пісня" і слова її міфологічної героїні Мавки: "У лісі є такі провалля...". Саме прірва, провалля, жерло, вода, борвій постають архаїчними символами Хаосу в українському традиційному фольклорі та просторових мистецтвах. Отже, можна констатувати, феноменологія народної казки спирається на ментальні бінарні опозиції казкових образів-концептів "білий – чорний", які феноменологічно представляють істинний простір і набувають свого вираження та архетипового значення через образні форми архетипових дихотомій "життєвого світу": добро – зло, верх – низ, життя –

смерть, радість – туга, Космос – Хаос тощо. Тут варто згадати про сизигію (від давньо-грец. σύ-ζῦγος – "живе парою") як комплементарну пару протилежностей у стані об'єднання, або в стані опозиції [9, 60].

З точки зору прояснення просторової структури образів хаосу і космосу особливо цінними в культурі видаються міркування С. Кримського про "наскрізні символічні структури ментальності": "Такими структурами для всіх етносів та націй була трійця: "Дім" (як символ святого довкілля буття, де людина займає чільне місце, де, за виразом Т. Шевченка, "своя й правда, і сила, і воля"); "Поле" (тобто життєвий топос, природа, продукти якої з'являються на хатньому столі); "Храм" (тобто святині)" [7, 15]. "Образи хаосу і космосу як культурні архетипи є координатами хронотопу", – слушно висновує сучасна дослідниця Є. Більченко [1, 86]. Не можна не погодитись з автором в тому, що архетипні образи (природа, суспільство і сфера сакрального) фіксують структурні характеристики особливого сектору Всесвіту буття людини, обжитого, освоєного, одомашненого людиною світу, який сприймається як гармонійний простір, порядок, лад, Ойкумена (населений світ), "життєсвіт" (царина досвіду) [Там само].

Заслуговують на увагу деякі особливості рецепції українських казок. Казка – це завжди натяк. Варіативна природа казки спонукає слухаючого її до індивідуального сприйняття й особистісну інтерпретацію сюжету, що впливає на індивідуальний стиль його засвоєння, одночасне емоційне переживання та надання діючим казковим персонажам характеристик і особистісної оцінки. Справді, казка – не моральна сентенція. У казці має бути саме натяк, ідеологічна директива, актуалізація особистісного трактування сюжету й індивідуальне осмислення його змісту. Тому можливість натякнути так, щоби було зрозуміло в чому саме полягає урок є особливістю казки. Скажімо, в українській народній казці "Ріпка" маленька мишка слугує прикладом того, що успіху люди можуть досягати тільки згуртованою силою. А в казці "Сірко" серйозного уроку дістає людська немилосердність щодо старого немічного домашнього пса Сірка. Проте, звернімо увагу, цей урок у казці надається у привабливій формі, з гарним настроєм, з боку щасливого повороту недостойних людських умислів щодо мерхлої престарілої тварини, з народним гумором і добрим емоційним зарядом. Кульмінацією ж стає момент, коли захмелілий вовк-рятівник заспівав на гостині. Всім нам з дитинства і назавжди запам'ятовуються слова цього "героя-рятівника" "Щас спою!" з дуже вдалого мультиплікаційного фільму режисера і сценариста Едуарда Назарова "Жив-був пес", створеного за мотивами українських народних казок ("Союзмультфільм", 1982 р.). Отже, душевно нелегкі для емоційного переживання, навіть діаметрально протилежні морально-етичні екстреми в українських казках зазвичай розкриваються у найлегшій для сприймання забавно-розважальній формі, що і становить другу особливість цих народних творів.

З раннього дитинства, пізнаючи героїв українських народних казок, людина долучається до духовного історичного та матеріального надбання давніх українців, пізнає психологію і вірування пращурів, тим самим приєднується до казкового хронотопу, вибудуваного на трьох його співіснуючих рівнях, про які піде розмова в наших наступних дослідженнях.

Таким чином, культурологічний аналіз питання хронотопу в українських народних казках дає підстави констатувати, що сьогодні, у період чергової соціокультурної модернізації та своєрідного зламу попередньої системи парадигматичних констант, народна казка, як ефективний засіб захопленості й модус розвитку пізнавального інтересу, стає тією реальністю, яка, не дивлячись на те, що в сучасному суспільстві інститут традиції відчутно потіснений, допомагає у доступному обсязі пізнавати минуле, теперішнє і майбутнє, розкривати часово-просторову єдність первісної культури з сучасністю.

В казці, як у моделі соціальних відносин, засобі розуміння минулого, теперішнього і майбутнього, на тлі світоглядної картини та етнокультурних хронотопів в алегорично-абстрагованих часових і просторових координатах розгортаються казкові образи, які творять цілісну картину поетичного світовідчуття, яка має власну феноменологію.

Українські народні казки допомагають осягнути простір від міфологічного часопростору первісної людини, сформованого общинно-родовою формою життя суспільства, підпорядкованого природі, ритуальним і обрядовим традиціям. Античне формування ідеї часу і простору сприяє сучасному розумінню світу як гармонійного, впорядкованого, пластичного простору, живого Космосу. Через християнські ідеї в народних казках ми підіймаємося до розуміння світоглядних і духовних основ, істини, формуємо лінійне розуміння часу в історичному русі людства.

Класифікація казок розкриває сучасне розуміння характерного для Нового часу єдиного темпорального мислення і відчуженого від людини простору. Зокрема, через соціально-побутові казки конкретизується категорія Теперішнього, яке наповнене великою кількістю присутності минулого: "…ми все менше здатні долати ті моменти Минулого, котрі хронологічно залишилися позаду. Чи можливо, щоб кожне "хронологічне", "звичайне" Теперішнє нині ставало б частиною великого культурного та інтелектуального Теперішнього, Теперішнього, яке не відповідає бодлерівському визначенню Теперішнього як невловимо короткої миті переходу від Минулого до Майбутнього?" [4].

Отже, звернення до проблеми "відчуття часу", формулювання і формування нових концепцій часу і меж, які розділяють теперішнє, минуле і майбутнє та переживання хронотопів як просторово-часової кодуючої схеми сьогодні набуває особливої актуальності. Власне, на балансуванні такого "відчуття часу" і здійснюється розвиток сучасної культури та мистецтва. При цьому одна концепція покликана до нового, тонко і вчасно фіксує культурні зміни, інша – більшою чи меншою мірою віддає переваги традиції. На наше переконання, саме розуміння поняття "хронотопу", оцінка часово-просторової єдності, допоможуть зрозуміти вектори руху стрілки часу в сучасній картині світу.

Використані джерела

1. Більченко Є. В. Мотив чужого як чинник формування етнокультурної ідентичності українства / Євгенія Володимирівна Більченко. // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка [Текст]. Вип. 75 / Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. За ред. проф. В.А. Личковаха / Чернігівський державний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка; гол. ред. Носко М. О. – Чернігів: ЧДПУ, 2010. – 204 с. – (Серія: філософські науки). – С. 84-88.
2. Волков К. Н. Психологи о педагогических проблемах: Кн. для учителя / Волков К. Н. / Под ред. А.А. Бодалева. – М. : Просвещение, 1981. – 128 с.
3. Грінченко М. Історія української музики. / М. Грінченко – К. : Спілка. – 1922. – 241 с.
4. Гумбрехт Х-У. "Современная история" в настоящем меняющегося хронотопа / ХансУильрих Гумбрехт // НЛО. – 2007. – № 83.
5. Жемчужников Л. Сказки и сказочники. – В кн. : П. Кулиш. Записки о Южной Руси. – Спб., 1875. – Т. II. – Ч. 1.
6. Казка як своєрідний жанр народної творчості [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.ukrkazka.com/
7. Кримський С. Б. Заклики духовності XXI століття: лекція, прочит. 31 жовт. 2002 р. в Нац. ун-ті "Києво-Могилян. акад." : (із циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин) / Сергій Борисович Кримський. – К. : Вид. дім "КМ Академія", 2003. – 32 с.
8. Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров. – "Советская этнография", 1964, № 4. – С. 148.
9. Садовенко С. М., Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної казки / Світлана Миколаївна Садовенко. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал [Текст]. – К. : Міленіум, 2011. – № 3. – 222 с. – С. 57-62.
10. Сухомлинский В.А. Вибрані твори: У 5-ти т. Т. 3 / Василь Сухомлинський. – К. : Рад. школа, 1977. – 670 с.
11. Українські народні казки: Для мол. та серед. шк. віку / [Передм. М. К. Дмитренка; Упоряд. О. С. Яремійчук]; Іл. А. Д. Базилевича; Худ. оформл. І. П. Козіної. – К. : Веселка, 1989. – 412 с. : іл.

УДК 261.6:271

Ольга Олегівна Смоліна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Технологічного інституту
Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Даля

ВПЛИВ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНАСТИРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТОК ІКОНОПИСУ

У статті аналізується низка аспектів (генезис, стилістика, символіка, художня мова) православної монастирської культури, яка відіграє провідну роль у становленні та розвитку іконопису. Саме монастирська культура надала іконі тієї специфіки, яка робить її молитвою.
Ключові слова*: монастирська культура, іконопис, художня мова, стилістика, вплив.*

In several aspects – the genesis, style, symbolism, artistic language – we can talk about the leading role of the Orthodox monastery culture in the development of icon painting. It is the monastic culture gave to the icon the specifics which makes it a prayer.
Keywords*: monastic culture, icon painting, artistic language, style, the influence.*

Актуальність вивчення монастирської культури визначається низьким рівнем дослідження культурологічного аспекту даного феномена, процесом відродження православних монастирів і сучасним пошуком різних форм взаємодії монастирської й світської культур.

Протягом усього періоду існування Православ'я в його літургічному житті, традиціях, обрядовості та історії в цілому відчувається провідна роль чернецтва. Хоча Церквою декларується рівність двох можливих шляхів спасіння – мирського (шлюб) і чернечого, все ж таки саме другий шлях визначається як "образ ангельський", а в народній свідомості чернецтво безумовно ставиться вище за парафіяльне священство. Андрій Кураєв звернув увагу на деяку показову плутанину в поняттях. Хоча за визначеннями Церкви чернець є, по суті, мирянином, а священик (висвячений у сан), хоча й перебуває на приході, уже не мирянин, але самі ченці називають парафіяльного священика "мирським", а себе (незалежно від наявності сану) – не належними до цієї категорії [3, 368]. У певні періоди життя Церкви самосвідомість й самоорганізація чернецтва були настільки високими, що, як пише митрополит Іларіон (Алфеєв), ченці, будучи незгодні з деякими рішеннями ієрархів, мали намір вийти зі складу Церкви й сформувати окремий від неї інститут [1, 79]. Аскетична традиція, роль якої в Православ'ї незмінно висока, саме в чернецтві знаходить своє найбільш повне втілення. Саме ченцями – ієрархами, богословами, Отцями Церкви – написані, встановлені й визначені характер, склад і тривалість церковних служб, постів, молитов, роз'яснена їхня символіка. У цьому переліку можна відзначити також вплив чернецтва на розвиток іконопису.

© Смоліна О. О., 2011

Православна ікона є давнім і традиційним об'єктом інтересу дослідників в галузі мистецтвознавства, богослов'я, культурології, естетики, історії та інших сфер знання. Серед учених, які зробили значний внесок у її вивчення, можна назвати В.Н.Лазарєва, Д.В. Айналова, Н.П.Кондакова, М.В.Алпатова, В.В.Бичкова, В.М.Покровського, Є.Трубецького, М.М.Тарабукіна, Л.О.Успенського, М.М.Дунаєва, І.К.Язикову, В.А.Овсійчука, Д.Степовика, О.В.Шило й багатьох інших.

Однак, не багато дослідників звертали увагу на зв'язок іконопису, його історії й мови із традиціями православної монастирської культури. Наприклад, мистецтвознавець М.М.Тарабукін (1889-1956) одним з перших відзначав: "Тиша й безпристрасність – от філософський зміст ікони. І якщо Ви цей зміст захочете побачити конкретизованим у реальнім життєвім середовищі, Ви прийдете до здійснення чернечого ідеалу. <…> Давньоруський іконопис у своєму спокої виражає ідею східно-православного чернецтва, з його ідеалами пустельництва й розумного споглядання" [7]. Л.О.Успенський (1902–1987) вказував на "онтологічну єдність аскетичного досвіду Православ'я й православної ікони", на те, що "мова церковного образа формувалася протягом століть на духовному досвіді православного подвижництва", що "розквіт ікони пов'язаний з розквітом святості, особливо святості типу преподобних" [8]. На думку сучасного богослова митрополита Іларіона (Алфеєва), "на розвиток візантійського іконографічного мистецтва вплинула чернеча духовність" [1, 159]. Доктор богослов'я й місіонер А.Кураєв пише, що "ікона – переважно чернече мистецтво. Як чернець є насамперед людина, що живе інакше, ніж люди прохолодної і пересічної віри, так само ікона являє нам світ, інакше побачений та інакше влаштований" [4].

Разом з тим у якості окремої проблеми, що підлягає вивченню, питання впливу монастирської культури на іконопис дотепер поставлене не було. Його розгляд є метою цієї статті.

До IV століття священні зображення християн виконували функції символічну, комунікативну, нагадувальну, ідентифікуючу. На думку В.М. Покровського, "з погляду іконографічного – це період переваги символізму, з точки зору технічного – період переваги греко-римських впливів" [5, 426].

Виникнення чернецтва й поява власне ікони дослідниками звичайно відноситься до одного часу – IV століття. Особливістю ікони даного періоду також є вплив античної стилістики. У наступний час у боротьбі з єресями вигострюються формулювання християнських догматів, що знаходить вираження в оформленні специфічних характеристик ікони. "Богословська основа вшанування ікон була створена в ході христологічних суперечок V-VIII століть. У цей самий період склалися основні художні характеристики християнського образотворчого мистецтва, склалося те, що прийнято називати іконографічним каноном <…>" [1, 127]. Провідна роль у даній багаторічній дискусії й у наступному обґрунтуванні й формулюванні догматів належить, як відомо, богословам, представникам чернецтва.

IV – V століття відомі значним ростом кількості монастирів і їх насельників на християнському Сході. У цей час відбуваються значні зміни в іконописних зображеннях у бік їх більшої строгості й аскетичності. Як відзначає Л.О.Успенський, "саме із цього часу (IV століття – О.С.) головним чином богослов'я, як теоретичне, так і досвідно переживане, тобто вчення Церкви й живий досвід подвижників стає тим джерелом, яке живить церковне мистецтво, направляє й надихає його" [8].

Так, якщо до цього часу панували зображення Христа так званого "античного" або "іудейського" типів, те тепер "починається поступовий поворот до типу, відомого за назвою візантійського: особа Спасителя набуває строгого і виразного характеру; волосся довге із проділом посередині голови, з'являється борода, іноді розділена на дві частини. Хрестоподібний німб прикрашає голову Спасителя <…> Найдавніші зображення розп'яття в прямому виді з'являються не раніше V–VI століть. <…> Поява візантійського типу Богоматері належить до V–VI ст. Він становить результат тих умов, під якими розвивався й зміцнів художній візантійський стиль взагалі. Але до цього приєдналася ще одна подія, що сприяла швидкому закріпленню його: це несторіанські суперечки. <…> Навіть типи Петра й Павла, найхарактерніші в християнській іконографії, склалися не раніше IV–V в. Спочатку ці типи були моложавими, але в IV–V в. замінені типами старечими. <…> Зображення мучеників і мучеництва з'являються в мистецтві не раніше IV століття <…>. До цієї ж епохи торжества церкви належить й поширення зображень святих взагалі [5, 463-477].

В іконоборчу епоху саме ченці виступили на захист ікон і іконошанування. Л.О.Успенський підкреслює: "На чолі цього віруючого православного народу стояло чернецтво, "ідолопоклонники й шанувальники темряви", як називав їх Костянтин Копронім. На них і обрушилися переслідування з особливою силою. Їм розбивали голову, поклавши її на ікону, топили, зашивши в мішках, змушували переступати свої чернечі обітниці, іконописцям палили руки… Ченці масами емігрували в Італію, Кіпр, Сирію й Палестину. Серед них було багато іконописців". [8]. Віддалені монастирі Каппадокії й Криму навіть в іконоборчий період залишалися центрами іконописання [2, 49]. На Соборі в Нікеї в 787 році, який установив шанування ікон і мощів, брало участь 350 єпископів і велика кількість ченців [8]. У різний час на захист ікон висловлювалися такі представники монастирської культури як святитель Герман Константинопольський, преподобний Іоанн Дамаскін, святитель Никифор Константинопольський, преподобний Феодор Студит, святитель Григорій Палама та ін.

Іконопис післяіконоборчого періоду вже втілює всі ті основні риси, які характеризують чернечий ідеал. Мета очищення й перетворення власних страстей у монастирській культурі відповідає безстрасності ікони: "Ікона уникає натуралістичного зображення болю, страждань, вона не ставить за мету емоційно вплинути на глядача. Ікона взагалі далека від усякої емоційності, усякого надриву. <…> Іконний лик ніколи не відбиває той або інший емоційний стан, будь то радість або скорбота, гнів або біль" [1, 195]. Перенесення акцентів з біологічного й матеріального на духовне й божественне в монастирській

культурі передається специфічними художніми засобами в іконопису, що позбавляють фігуру "тілесності": "художні засоби <…> покликані передати ту духовну зміну, яку перетерплює людська плоть завдяки аскетичному подвигу святого, завдяки перетворюючому впливу на неї Святого Духа" [1, 192]. Традиція монастирської культури повністю покривати тіло одягом вільного покрою також знаходить втілення в іконопису: "на більшості ікон тіло святого повністю покрите одягом, який пишеться за особливими правилами: він не підкреслює контур тіла, а скоріше лише символічно позначає його" [1, 193].

Спільним в іконописі й монастирській культурі є відсутність динаміки, руху, наявності подій: "Ікона святого показує не стільки процес, скільки результат, не стільки шлях, скільки пункт призначення, не стільки рух до мети, скільки саму мету. На іконі перед нами з'являється людина, що не бореться зі страстями, але вже перемогла їх, що не прагне до Царства Небесного, але вже його досягла. Тому ікона не динамічна, а статична" [1, 194].

Близьким у монастирській культурі й іконопису є сприйняття часу й простору. Особливістю монастирської культури (на відміну від культури християнської з перевагою лінійного відчуття часу) є концепція зупинки часу й згортання простору, його концентрація у власнім серці для зустрічі з Богом, з наступним нескінченним розширенням простору. Те ж саме можна простежити й в іконі: "Ікона зображує події sub specie aeternitatis. Тимчасова послідовність подій знята. Немає минулого, сьогодення й майбутнього в їх історично хронологічній плинності. Події входять у наше сприйняття як такі, що перебувають у вічності, де минуле є й сьогодення, а майбутнє вже перебуває у даному моменті. Таке трактування подій надзвичайно розширює обрії світосприймання. <…> Простір в іконописі обмежений та динамічний, має багато обріїв та багато точок опори, що є можливим тільки при обертальній орієнтації в подібному просторі та при наявності декількох, сполучених в один, моментів часу" [7].

Зворотна перспектива в іконописі – це художнє вираження відмінної від світської, іншої шкали цінностей Нагорної проповіді, що найбільше послідовно втілилася, як відомо, у чернецтві: "те, що християнин зобов'язаний робити стосовно інших, він не має права робити відносно себе самого. Я зобов'язаний вибачати ближньому – але я не можу вибачати самого себе. <…> Християнин може проповідувати любов до ближнього, але він не може сказати "любіть мене". Утримуючись від осуду інших, я не можу виправдовувати себе самого й захищати себе від суду совісті і Євангелія. <…> Якщо немає духовної боротьби, якщо немає скорботи – він (чернець – О.С.) турбується: немає приводів до життя й становлення" [4].

Монастирська культура прямо й опосередковано вплинула на формування низки іконографічних сюжетів. Наприклад, уявлення про чернечий шлях, його мету й труднощі, передані в іконі XII століття "Лествіца", однойменної роботі преподобного Іоанна Лествічника. Монастирською культурою породжена ікона "Видіння паламаря Тарасія" з Варлаамо-Хутинського монастиря. Вона зображує чудо, яке мало місце в 1505 році за участю ченців цього монастиря [6, 22]. Але якщо ікони цих сюжетів являють собою досить рідке явище, то зображення святих преподобних (тобто ченців) домінують у програмах розпису багатьох монастирів і часто парафіяльних церков. Зображення преподобних відрізняють чернечий одяг, мантія, аскетичність та спіритуалізм. "Іноді руки преподобних підняті до неба, в інших випадках вони підняті на рівні грудей і звернені долонями до глядачів (цей жест символізує відторгнення світу й гріховних страстей)" [1, 144]. За іншім трактуванням (О.Попової), розкрита долоня лівої руки означає прийняття Божої Благодаті [2, 70]. "Сьогодні поряд із преподобними й преподобномученицями в чернечому одязі зображують і святителів (ієрархів Церкви, єпископів – О.С.), яких Церква прославляє як учителів чернецтва, аскетів і подвижників" [2, 23].

На іконографію образів, присвячених розкриттю змісту найважливіших християнських свят, вплинули богослужбові тексти, присвячені цим святам. Літургічні пісні, наприклад, є єдиним джерелом композицій ікон Різдва Богородиці й Введення Богородиці у храм, свят, про яких не згадується в Євангелії [1, 141]. Низка ікон алегоричного змісту (наприклад, Чотирьохчастинна ікона для Благовіщенського собору Московського Кремля, XVI століття [2, 158]) були створені як тлумачення текстів церковних пісень. Відомо, що в переважній більшості випадків саме ченці були авторами цих богослужбових текстів.

Хоча ікони створювалися не тільки ченцями й не тільки в монастирських майстернях, в більшості випадків при створенні ікони можна прослідкувати духовне наставництво (пряме або опосередковане, особисте або колективне) з боку монастирської культури. По-перше, тому, що ікона повинна відбивати вчення Церкви, мати літургічний зміст і призначення: "мистецтво це (іконопис – О.С.) виявляє певне церковне керівництво й строгий контроль роботи художників. Ніщо в ньому не залишалося на розсуд художника, його особистого розуміння. Усе тут зосереджене на вченні Церкви. З перших своїх кроків у світі Церква починає виробляти таку художню мову, яка повинна виражати ту ж саму істину, що й її мова словесна" [8]. По-друге, тому, що для написання ікони й адекватного вираження в ній істин християнської релігії потрібний особистий досвід духовного життя іконописця: "У створенні ікон ніщо не може замінити особистий досвід отримання благодаті. Не маючи цього особистого досвіду, ікони можна писати, тільки передаючи досвід тих, хто його мав. Тому Церква голосом своїх Соборів і своїх святителів вимагає писати ікони так, як їх писали прадавні святі іконописці" [8].

Усі постанови, нормативні документи, канони й роз'яснення щодо іконопису, принаймні, до XVIII століття, писалися й ухвалювалися ченцями, чи то із середовища видатних духовних подвижників, чи то із числа церковних ієрархів. Але й у наступні часи, при затвердженні іконографічної програми розпису храму, не тільки монастирського, але й парафіяльного, необхідна була санкція правлячого архієрея, тобто представника монастирської культури.

Монастирі, як частина національної культури, були місцем збереження іконописних традицій у часи іноземних завоювань, наприклад, на Русі в період монголо-татарського ярма, на Балканах. В XVI столітті після падіння Візантії іконописці мігрували переважно в православні, частіше афонські, монастирі [2, 106].

Будучи великими замовниками "іконописної продукції", монастирі підшукували й залучали не тільки в обитель, але й у свою країну (як, наприклад, у Грузії в XIV столітті [2, 170]) майстрів іконопису, чим сприяли збереженню її зв'язку з монастирською культурою.

Періодично вплив на іконопис, його особливий аскетизм і спіритуалізм, справляли особистості видатних духовних подвижників – представників монастирської культури: преподобний Симеон Новий Богослов (початок XI століття), преподобний Сергій Радонізький (XIV століття), преподобний Григорій Палама (XIV століття).

Процеси, що проходили в різний час у монастирській культурі, знайшли відбиття в тенденціях, стилістиці, значеннєвих і образних акцентах іконописних творів. Є підстави стверджувати, що напружена містична духовність Симеона Нового Богослова породила суворі, украй строгі риси, внутрішню зібраність, піднесеність над звичним світом, велич та відчуженість візантійського мистецтва XI століття.

Вчення про ісихію, богословська концепція Божественної сутності й Божественних енергій святителя Григорія Палами в середині XIV століття приводить до значних змін в іконописі: образи збільшуються в розмірах, набувають цілісності силуету, на іконах активно використовуються асист і пробіли. "Світло може сильними спалахами лягати на матерію (такі білі відблиски на обличчі, шиї, руках) і ставати доступним зору, видимим; а може ввійти в матерію й змусити її світитися. <…> Це були, безсумнівно, спеціальні прийоми, знайдені художниками для хоч трохи адекватної передачі вчення про Божественні енергії, настільки важливого для цього часу" [2, 82].

Світлий, радо-одухотворений тип релігійності преподобного Сергія Радонізького вплинув на Андрія Рубльова й увесь російський іконопис XIV – XVI століть. "Він (Сергій Радонізький – О.С.) присвятив свою обитель Святий Трійці, бачачи в любові між Іпостасями Трійці абсолютний духовно-моральний орієнтир для чернечої громади. Ікона Трійці була замовлена Рубльову учнем Сергія, преподобним Никоном Радонізьким" [1, 174].

Монастирі Афона, що мали великий авторитет у християнському світі, впливали на іконописну традицію. Так, в XVII столітті однією з установок ченців Афону у даній сфері стала консервація візантійських іконописних традицій, що склалися в попередні століття. Крім того, ікона, писана на Афоні, завжди являла собою об'єкт особливо побожного ставлення й зразок для копіювання. "В XVIII і XIX століттях на Афоні виконувалося багато ікон, спрощених за своєю художньою мовою, близьких часом до народного мистецтва, але завжди точно наслідуючих канонічну схему, яка не давала майстрові <…> порушити вірність образа Переказові" [2, 118].

Природно, що зниження ролі чернецтва в житті Церкви після XVII століття (наприклад, синодальний період у Російської Церкви) і підвищення ролі державного регулювання процесу іконописання призвело до втрати іконою її сакрального, духовного глибинного змісту й літургічної функції. "Відкриття ікони" у Росії кінця XIX – початку XX століть збігається зі збільшенням у той самий період кількості монастирів і насельників у них, а періодичне пожвавлення іконописання в XX столітті було пов'язане з відкриттям великих монастирів – Троїце-Сергієвої Лаври (в 1946 р.), Свято-Данилового монастиря (в 1980 р.).

Сьогодні, незважаючи на наявність великої кількості як іконописних майстерень, так і майстрів-одинаків, розвиток іконопису все ж таки зв'язується з іменами представників монастирської культури – ченця Григорія (Круга, 1909-1969), черниць Іоанни (Юлії Рейтлингер, 1899-1988), Іуліанії (Марії Миколаївни Соколової, 1899-1981), архієпископа Новгородського Сергія (Голубцова, 1906-1982), архімандрита Аліпія (Воронова, 1914-1975), архімандрита Зинона (Теодора, р. 1953), ігумена Луки, з 1990 року керівника іконописної школи при Московській Духовній академії та ін.

Свій незмінний духовний вплив зберігає Афон. "Сьогодні в скитах свт. Миколи (Белозерка), Данилеє й низці інших монастирів і скитів ченці займаються писанням ікон. Багато із цих ікон стають загально православними святинями. Так, наприклад, велику популярність в усьому світі отримала Іверська-Монреальська ікона Богоматері (відома як мироточива), написана в келії Климеї" [2, 247].

Таким чином, можна говорити про провідну роль православного чернецтва в історії іконопису. Цей вплив можна простежити в наступних основних аспектах:

• генезис: спостерігається синхронність у виникненні, періодах підйому й занепаду в розвитку іконопису й монастирської культури;

• стилістика: історичні процеси, періодичне зміщення акцентів у монастирській культурі знаходило своє відбиття в іконописі;

• символіка: ікона виражає православну догматику, яка розроблялася, вигострювалася й затверджувалася переважно ченцями;

• мова: аскетизм і спіритуалізм іконопису сформовані під впливом традицій монастирської культури;

• санкціонування й контроль: представники монастирської культури (ієрархи, богослови, духовні лідери) безпосередньо або опосередковано здійснювали контроль над відповідністю ікон прийнятому канонові й традиціям.

Наведені спостереження дають підстави стверджувати, що саме монастирська культура додала іконі ту специфіку, яка робить її молитвою, втіленим свідченням присутності Горнього світу.

Використані джерела

1. Иларион (Алфеев). Православие. В 2 т. / Иларион Алфеев, епископ. – М: изд-во Сретенского монастыря. – Т. 2. – 2009. – 976 с.
2. История иконописи: Истоки. Традиции. Современность: VI-XX века / Лилия Евсеева, Наталья Комашко, Михаил Красилин, Лука (Головков), игумен, Елена Осташенко, Ольга Попова, Энгелина Смирнова, Ирина Языкова, Анна Яковлева. – М.: "АРТ-БМБ", 2002. – 288 с. ISBN 5-901721-12-8
3. Кураев А. Неамериканский миссионер / Андрей Кураев, диакон – Саратов: Изд-во Саратовской епархии, 2006. – 464 с.
4. Кураев А. Традиция. Догмат. Обряд [Электронный ресурс] / Андрей Кураев, диакон. – Режим доступа: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kuraev/tradition/contents.html
5. Покровский Н.В. Памятники живописи древнехристианского периода / Н.В.Покровский // Христианское чтение. – 1893. – № 5-6. – С. 426-477.
6. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К.Толоконникова]. – 2009. – № 14. – 32 с.
7. Тарабукин Н.М. Философия иконы [Электронный ресурс] / Н.М.Тарабукин. – Режим доступа: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin.
8. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви [Электронный ресурс] / Л.А.Успенский. – Режим доступа: http://www.pravbeseda.ru/library/?page=book&id=746.

УДК: 130:316.37:312.95-(477)

Юлія Юріївна Сугробова
кандидат філософських наук, доцент,
ДУ "Кримський державний медичний
університет імені С.І. Георгієвського"

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ІНТЕГРУЮЧА ФОРМА САМОТОТОЖНОСТІ ОСОБИСТОСТІ Й КОЛЕКТИВУ В СУЧАСНОМУ ПОЛІЕТНІЧНОМУ СУСПІЛЬСТВІ УКРАЇНИ

Автор аналізує модифікаційні трансформації ідентичності, особисті й колективні форми якої, поділяючись на політичні, економічні, релігійні, професіональні, інформаційно-технічні та ін., у своєму остаточному результаті об'єднуються в єдину структуру культурної ідентичності, яка стає інтегруючою формою самототожності особистості й колективу в сучасному поліетнічному суспільстві України.

Ключові слова*: ідентичність, трансформація, інтеграція, поліетнічність.*

The article analyses the modification transformations of identity. Its personal and collective forms, dividing mainly into political, economic, religious, professional, information-technical and other ones, eventually unite into an integrated structure of cultural identity. It is this identity that becomes an integrating form of self-identification of personality and society in modern polyethnic space of Ukraine.

Keywords*: identity, transformation, integration, polyethnicity.*

Сучасне суспільство ґрунтується на високотехнологічній культурі, яка стає важливим чинником функціонування соціальних інститутів, діяльності всіх суб'єктів соціальної взаємодії. Однією з основних проблем сучасності є небезпека втрати змістовних універсальних засад загальнолюдської культури й, відповідно, можливості досягнення взаєморозуміння між різними групами людей. У сучасному українському суспільстві індивід зазнає труднощів у виборі ідентифікаційних орієнтирів, оскільки традиційні основи культури в суспільстві, яке динамічно змінюється, підпадають під вплив культурних зразків, що відображають інші системи цінностей і соціальних норм. Виникають конфлікти культурних констант, які проявляються у поведінці й мисленні людей, соціальних спільностей.

Найбільш виразно постає суперечність між тенденцією до глобалізації у повсякденних соціальних і культурних практиках людей та збереженням, підтриманням культурної ідентичності тих чи інших груп. Антиглобалістські виступи стали відповіддю на виклики глобалізації. Не менш значущими в сучасних умовах є процеси, які характеризують прагненням людей зберегти свою самобутність, підкреслити особливість власного рівня розвитку, унікальність етнонаціональної культури, усвідомити належність до певного народу, соціокультурної групи, що й зумовлює актуальність дослідження цієї теми.

Проблеми аналізу різних форм ідентичностей, кризи міжетнічного спілкування, що виникає під впливом глобалізації, знаходять плідне місце в проектах із вивчення соціокультурних трансформацій сучасного світу таких українських учених, як: І.Курас, К. Бондаренко, О.Неменський, Я. Грицак, А.Никифоров, Є.Морозов та ін. Розробка проблем етнонаціональних ідеологій, питань щодо формування соціальних ідентичностей в сучасній Україні міститься у публікаціях таких вітчизняних дослідників, як: В.Степаненко,

© Сугробова Ю. Ю., 2011

В.Кремінь, Д.Табачник, В.Ткаченко, М.Вівчарик, С.Падалка, Ю.Римаренко, А.Пономарьов, О.Рафальський, М.Шульга й ін. У сучасній українській науковій думці існує плеяда видатних вітчизняних культурологів, філософів, мистецтвознавців, таких як В.Рожок, Т.Гуменюк, В.Бітаєв, Л.Левчук, С.Уланова, В.Шульга, В.Федь та ін., які досліджують культуротворчість як світоглядну основу людини, об'єктивну необхідність буття людини в сучасному суспільстві. У контекст вивчення художньої творчості як головного чинника об'єднання молоді в багатанаціональній державі необхідно включити праці відомих мистецтвознавців, таких як С.Тишко, В.Посвалюк, О.Берегова, М.Черкашина-Губаренко, О.Зінкевич, В.Москаленко та ін. Висновки, зроблені в працях українських учених, дають змогу трактувати міжкультурне спілкування як умову позитивної міжетнічної взаємодії у різних сферах суспільного життя. Незважаючи на помітний інтерес учених до загальної проблеми ідентичності, питання, пов'язані з осмисленням культурної ідентичності як інтегруючої форми самототожності особистості й колективу в сучасних глобалізаційних умовах націотворення України, не отримали належного висвітлення в сучасній науковій літературі, що потребує подальшого поглибленого вивчення цієї проблеми.

Мета дослідження – виокремити й проаналізувати специфічність культурної ідентичності в соціокультурному просторі України, який глобалізується. Визначити тенденції формування особистих і колективних її форм, які у своєму синтезі інтегрують самототожність в сучасному поліетнічному суспільстві України.

Дозволимо собі нагадати ще раз, що в загальному розумінні ідентичність означає усвідомлення людиною своєї приналежності до будь-якої групи, яка дозволяє їй визначити своє місце в соціокультурному просторі й вільно орієнтуватися в навколишньому світі. Необхідність в ідентичності викликана тим, що кожна людина потребує відомої впорядкованості своєї життєдіяльності, яку вона може отримати тільки в групі інших людей. Для цього вона повинна добровільно прийняти пануючі в цій групі елементи свідомості, смаки, звички, норми, цінності й інші засоби спілкування. Засвоєння цих виявів соціального життя групи надає життю людини впорядкованого і передбачуваного характеру, а також несвідомо робить її причетною до конкретної культури. Тому суть культурної ідентичності полягає в усвідомленому прийнятті людиною відповідних культурних норм і зразків поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, розумінні свого "я" з позицій тих культурних характеристик, які прийняті в цьому суспільстві, у самоототожненні себе з культурними зразками саме цього суспільства.

Потрібно зазначити, що сучасне розуміння ідентичності як особливого соціально-культурного феномена пов'язане насамперед із працями Е.Еріксона й М.Кастельса [1; 3]. Під ідентичністю вони розуміють "процес конструювання індивідуального значення (meaning) на основі будь-якої культурної ознаки або сполученого набору культурних ознак, яким надається перевага над іншими джерелами індивідуального значення". Отже, вчені стверджують перевагу культурної форми в самототожності особистості. Багато в чому ми солідарні з думкою дослідників. Але вважаємо, що особистість як індивід в процесі ідентифікації завжди формує її культурну складову частину, незалежно від профілю ідентичності: професійної, національної, цивілізаційної або іншої. А ось їх ієрархія, позиції переваги – процес сугубо індивідуальний, але прогнозований і за певних умов керований. У вітчизняній науці поняття "культурна ідентичність" привертає увагу дослідників з кінця 90-х років XX століття і є недостатньо розробленим.

Виникнення культурної ідентичності відбувається під час вибору й діяльнісного залучення до тих чи інших цінностей, які відображають матеріальну й складають духовну культуру певного народу, це процес ототожнення людиною себе з іншими членами своєї групи, своєї культури. Індивід усвідомлює культурну приналежність до групи, спільності через прийняття і розуміння соціально значущих ціннісних і культурних норм, правил та настанов, а також системи символів і вірувань. Культурна ідентичність формується за допомогою спільності мови, значень символів, вірувань, ритуалів, стилю, звичаїв і зразків поведінки, які дозволяють охарактеризувати його (індивіда) як представника культури конкретної групи (до якої належить або прагне належати індивід) і передаються від членів культурної групи до "новачків".

Про наявність культурної ідентичності свідчать зовнішні ознаки: 1) компонент поведінки (або володіння стандартом поведінки); 2) мовний компонент (або мовна компетенція); внутрішні ознаки: 1) когнітивний компонент (або володіння загальним колом культурних знань); 2) психосоціокультурний компонент (або володіння загальними ментальними утвореннями (прийняття норм, цінностей, ідеалів, схожість "картин світу"); 3) емоційний компонент (або відчуття приналежності до групи).

Леві-Стросс назвав ідентичність результатом усвідомлення або рефлексії над раніше неусвідомленим уявленням про себе. Це правильно як для індивідуального, так і для колективного життя.

"Я" є особистістю лише в тій мірі, в якій усвідомлюю себе особистістю. Так і група є плем'ям, народом або нацією в тій мірі, в якій усвідомлює й уявляє себе в межах цих понять. Між цими типами ідентичності існує певний зв'язок, який реалізується через такі положення:

1. "Я" росте ззовні всередину й складається у людину в процесі взаємодії та комунікації в групі, до якої вона належить. Іншими словами, індивідуальна ідентичність є соціальним явищем, вона соціогенна.

2. Колективна або ми-ідентичність існує лише в індивідуальному усвідомленні, вона також соціогенна. Отже, можна говорити про діалектичну взаємозалежність індивідуальної та колективної ідентичностей – підпорядкованість й структуру, коли, з одного боку, існує пріоритет цілого щодо частини, а з іншого – частини щодо цілого. Частина залежить від цілого й набуває своєї ідентичності тільки завдяки ролі, яку відіграє в цілому. А ціле виникає тільки із взаємодії частин.

Окрім індивідуальної ідентичності, існує й особиста ідентичність. Створений і закріплений у свідомості індивіда образ індивідуальних рис, який відрізняє її від інших. Вона опирається на особистісні особливості. Особиста ідентичність – навпаки, це набір усіх ролей і властивостей, які людина набуває через входження в цю суспільну групу. Вона спирається на суспільний запит індивіда. Тому спілкування з іншими є одночасно й спілкуванням із собою. Особиста ідентичність досягається тільки через комунікацію і спілкування з іншими. Це усвідомлення себе через усвідомлення інших. Для цього людина повинна жити з іншими людьми в загальному "символічному світі змісту", солідарно з ними ототожнюючи себе.

Колективна ідентичність, на відміну від особистої, не спирається безпосередньо на тілесність, маючи виключно символічний характер. "Соціальне тіло" становить собою метафору, соціальну конструкцію. Але в цій якості воно цілком реальне. Так, під колективною або ми-ідентичністю ми розуміємо те уявлення про себе, яке складається у групи й з яким ідентифікують себе її члени. Вона не існує сама по собі, а тільки в тій мірі, у якій її визнають своєю певні люди. При цьому для групи характерне усвідомлення своєї єдності й своєрідності. Тому ми-ідентичність завжди має інтегруючий характер. У підсумку, колективну ідентичність потрібно розуміти як рефлексію соціокультурної приналежності. А культурну ідентичність, відповідно, як предмет рефлексії, причетність до тієї або іншої культури, а точніше – визнання своєї причетності до неї. Відтак, обидві ідентичності завжди є продуктом конструювання в соціокультурному просторі, в тому частково культурною ідентичністю.

Проблема культурної ідентичності не може розглядатися поза етнічним контекстом. Зазначимо, що навколо проблем етнічної ідентичності в сучасній літературі проводяться інтенсивні дебати. Їх головні теми – реальне або міфологічне походження, а також характер компонентів, які складають специфіку етнічної ідентичності на відміну від інших форм ідентичності. Ми вважаємо, що культурна ідентичність впливає на процес етнонаціонального спілкування і взаємодії. Етнічна ідентичність не може існувати сама в чистому вигляді, вона обов'язково синтезується з ідентичністю культурною, яка, у свою чергу, займає домінуюче положення. Так з'являється наступна інтерпретація поняття – етнокультурна ідентичність. Вона передбачає сукупність певних стійких якостей, завдяки яким ті чи інші культурні явища або люди викликають у нас почуття симпатії й антипатії. Залежно від цього ми вибираємо відповідний тип, манеру й форму спілкування з ними. Ця форма ідентичності полягає в розподілі представників усіх культур на "своїх" і "чужих". Такий розподіл може призвести як до відносин співробітництва, так і до відносин протиборства.

Справа в тому, що вже при перших контактах із представниками інших культур людина відразу переконується, що вони інакше реагують на ті чи інші явища світу, в них є власні системи цінностей і норми поведінки, які істотно відрізняються від прийнятих у її культурі. У подібних ситуаціях розходження або невідповідності будь-яких явищ іншої культури з прийнятими у "своїй" культурі виникає поняття "чужої".

Той, хто стикається з чужою культурою, переживав незнані раніше відчуття. Коли в спілкування вступають носії різних культур, то представники кожної з них у сприйнятті чужої культури дотримуються позиції "наївного реалізму". Їм здається, що їх стиль і спосіб життя є єдино можливими й правильними, що цінності, якими вони керуються у своєму житті, однаково зрозумілі й доступні всім іншим людям. І тільки зустрічаючись із представниками інших культур, усвідомлюючи, що звичні моделі поведінки незрозумілі для них, індивід починає задумуватися про те, що ми – різні.

Гама цих переживань також досить широка – від простого здивування до активного обурення й протесту. За цієї обставини у сучасному полікультурному суспільстві поняття "чужої" набуває ключового значення. На сьогоднішній день ще не сформульоване його наукове визначення, розуміння відбувається на звичайному рівні, тобто шляхом перерахування його характерних ознак і властивостей: нетутешній, іноземний, незвичайний, який загрожує життю, зловісний. І, навпаки, протилежне йому поняття "свій" має на увазі те коло явищ, яке є звичним і зрозумілим. Саме "чуже" сприяє власному сприйняттю, усвідомленню своєї самобутності. При цьому зіставлення "свого" й "чужого" може сприяти як зміцненню власної ідентичності, так і призвести до її зміни або руйнування. Останнє відбувається як правило в тих випадках, коли "своє" набуває в очах людей заперечні риси, перестає відповідати поточним потребам, ситуації, яка змінилася. У цьому процесі все більше проявляється необхідність стабільності й упорядкованості, що, у свою чергу, також може сприяти видозміні своєї ідентичності, або її заміні на іншу, більш сильну".

Корінні соціально-економічні й соціально-політичні зміни, які відбуваються в Україні сьогодні, виявляють сильний вплив на сферу духовного життя, породжуючи, зокрема, такі масштабні й небезпечні явища, як розпад суспільства на окремі соціокультурні простори, втрату особистих і колективних форм ідентичностей, конфлікт етносів і поколінь.

У цих умовах надзвичайно важливою стає здатність суспільства до забезпечення самозбереження, саморозвитку й системної цілісності. Сьогодні можна говорити про зміни ідентичності як на рівні суспільства й груп, які його складають, так і на рівні включення окремих суспільств у глобальну систему взаємодій.

Україна XXI століття переборює приховану внутрішню межу "колективної людини" традиційного суспільства, щоб досягти соціокультурних характеристик "вільної індивідуальної людини" громадянської співдружності, оскільки новому, тобто громадянському, суспільству, з його неоднорідною поліетнічністю, потрібен і новий історичний тип особистості.

І якщо говорити про перспективу, то головне завдання в побудові демократичного громадянського суспільства полягає в тому, щоб створити всі необхідні умови насамперед для особистості, тобто кожного індивіда, для повної його ідентифікації з суспільством загальноукраїнської культури, яка скла-

дається з рівноправного поєднання етнічних культур й одночасно з правом, мораллю, які засновані на загальнолюдських цінностях, незалежно від конфесійної і мовної приналежності.

Громадянське суспільство України та її націю повинні об'єднувати (колективна ідентичність) вільні, індивідуально відповідальні, толерантні особистості, які володіють розвиненим почуттям власної гідності, обов'язку й честі, які поважають культуру, традиції та релігійні переконання інших (особиста ідентичність). А для цього потрібна об'єктивна зміна історичного типу особистості, й у результаті – особистісна й колективна ідентифікація, яка звичайно ж є не простим процесом, який не відбувається одночасно, тому що, як писав К. Маркс у праці "Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта", "традиції усіх мертвих поколінь тяжіють, як жах, над розумами живих" [2, 5].

Значний вплив на процеси формування української культурної ідентичності в сучасних умовах глобалізації виявляє розвиток і використання інформаційних технологій, які створюють основу так званого "інформаційного суспільства". Цей вплив також є складним і неоднозначним за своїми наслідками. З одного боку, руйнування інформаційних бар'єрів, які існували протягом усього радянського періоду, призвело до розширення інформаційного кругозору українських громадян, до засвоєння ними принципово нових способів поведінки й комунікації, які сприяли формуванню нових елементів і складових ідентичності. З другого боку, засоби масової інформації як в Україні, так і за її межами надто далекі від об'єктивності й часто використовуються з метою маніпулювання суспільною думкою. У результаті в багатьох українців (так як і в громадян інших країн) часто формуються спотворені образи й самих себе, й людей інших національностей; це веде до посилення негативної ідентифікації щодо "чужих", які нібито принципово відрізняються від "своїх" (від "нас"). У той же час зустрічні потоки інформації та дезінформації ("часткової", односторонньої інформації), подвійні стандарти, домінування на телевізійних екранах гірших зразків "масової культури" й подібне часто дезорієнтують людину, руйнують її внутрішній світ і ті основи необхідної солідарності з іншими людьми, без яких неможливе ні формування громадянського суспільства, ні складання стійкої культурної ідентичності українців у полікультурному просторі XXI століття.

Зрештою, на формування ідентичності помітно впливає об'єднання Європи й розширення Європейського Союзу на схід. Незважаючи на всю складність і суперечність уявлень про "європейську ідентичність", вони поступово стверджуються, що ставить перед українцями питання про те, чи належить Україна до "великої Європи" й чи є громадяни України європейцями. Сьогодні в українському суспільстві в цьому питанні немає консенсусу, хоча в цілому домінує прагнення розвивати з об'єднаною Європою тісні економічні, політичні й культурні відносини. Одночасно потрібно враховувати, що Європейський Союз поки що не лише не прагне включити до свого складу Україну, а й надто остерігається цього. Така ситуація істотно обмежує можливість укорінення європейської ідентичності в Україні, хоча й не заперечує її повністю.

Найбільш суттєві перешкоди на шляху зближення України з Європою знаходяться не в межах територіального розташування і навіть не у сфері економіки й політики (хоча економічні й політичні норми життя пострадянської України дуже відрізняються від європейських стандартів), а насамперед у межах культури, у домінуючій системі ціннісних орієнтацій. Однак чи може зміцнення європейської ідентичності відбутися за рахунок розчинення у ній культурної ідентичності України? Мабуть, що ні. По-перше, тому, що при наявності багатьох загальних історичних традицій, культурна ідентичність України системно відрізняється від культурної ідентичності більшості європейських країн. По-друге, з точки зору культурних традицій і культурного потенціалу українське суспільство по-старому дуже сильне. Це виключає асиміляційний варіант – тобто можливість "розчинення" України в Європі. Більше того, спроби подібної асиміляції були б небезпечні й для самої Європи, оскільки несуть у собі потенційну загрозу зменшення ступеня інтегрованості європейської культурної ідентичності. Проте й відмова від зближення з Європою була б здатна викликати посилення "євразійського" початку в її культурі й політичної традиції, що для Європи могло би стати "катастрофою".

Культурна ідентичність завжди формується безпосередньо через інкультурацію й акультурацію, шляхом входження, засвоєння і прийняття панівних у цьому суспільстві елементів свідомості, смаків, звичок, норм, цінностей тощо. Ототожнення себе з певними культурними зразками робить життя людини впорядкованим, зрозумілим і передбачуваним. Для окремої людини або соціальної спільності втрата позитивної ідентичності означає втрату культурного орієнтиру, в багатьох випадках маргіналізацію і "випадання" цього суб'єкта з поля соціокультурних взаємодій. Втрата єдиної культурної ідентичності суспільства як цілісного утворення підвищує його фрагментацію, сприяє аномії, розколу соціокультурного простору на окремі не інтегруючі між собою різнорідні частини. Так чи інакше, подібне порушення цілісної культурної ідентичності сприяє і є показником кризи культури поліетнічного суспільства.

Кожна людина є носієм низки ідентичностей, а тому будує свій ідеал "Я", керуючись великою кількістю зразків і моделей поведінки, які вона вибирає зі спектра ідентичностей. У свою чергу, культурна ідентичність поліетнічного суспільства передбачає гармонізацію ідеалів, зразків, цінностей і вчинків, дає можливість пошуку загальних точок взаєморозуміння між людьми й у цілому між культурними групами. Тому ми вважаємо, що найбільш доцільно розглядати культурну ідентичність багатоетнічної України як пошук консенсусу між картинами світу культурних груп.

Отже, культурна ідентичність людської цивілізації XXI століття зазнає процесу уніфікації в умовах глобалістського, інформаційного простору. І лише поліетнічність єдиного громадянського суспільства стає головним критерієм збереження, розвитку й консолідації сучасного українського соціуму.

Особистісні й колективні форми ідентифікації, профільно розділяючись на політичні, економічні, релігійні, професійні, інформаційно-технічні тощо, у кінцевому результаті об'єднуються в єдину структуру культурної ідентичності. І саме культурна ідентичність виступає інтегруючою формою самототожності й особистості, й суспільства в сучасному поліетнічному просторі України.

На нашу думку, сучасна соціокультурна трансформація українського суспільства буде успішною тоді, коли будуть знайдені правильні принципи поєднання факторів глобалізації й етнонаціональної ідентичності країни, що означає оновлення й трансформацію культурної ідентичності. Цей процес супроводжується пошуками шляхів органічного сумісництва новацій зі збереженням традиційних основ ідентичності, певної спадковості в культурі.

Для багатонаціонального суспільства України основою самоідентифікації стає соціокультурне середовище – єдина українська культура, яка об'єднує на рівних умовах багату палітру етнічних культур. Загальноприйнята система символів поліетнічної культури виступає ціннісно-нормативним регулятором поведінки, співдружності й співтворчості, сприяє культурній і національно-цивілізаційній консолідації у межах багатоетнічної України.

Використані джерела

1.Кастельс М. Информационная эпоха. Личность, общество, культура / М. Кастельс. – М., 2000.
2. Маркс К. Избранные сочинения: в 9 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М.: ИПЛ, 1986. – Т. 4.
3.Эриксон Э. Детство и общество / Э. Эриксон. – СПб., 2000.

УДК 130.2

Максим Володимирович Бурковський
аспірант Харківської державної
академії культури

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ВЧЕННЯ ШЕЛЛІНГА ПРО МІФ

У статті досліджується ґенеза й розвиток міфологічної думки представника німецької філософської культури кінця XVIII–XIX ст. Ф.-В.-Й. фон Шеллінга. Міф розглядається крізь призму основних етапів творчої еволюції німецького мислителя.

Ключові слова: *міф, міфологія, алегорія, символ, романтизм, філософія міфології.*

The article examines the genesis and development of mythological thought of F. W. J. von Schelling, representative of the German philosophical culture at the end of XVIII – XIX century. Myth is examined through the prism of the basic stages of creative evolution of the German thinker.

Keywords*: myth, mythology, allegory, symbol, romanticism, philosophy of mythology.*

Ф.-В.-Й. фон Шеллінг (1775-1854) – видатний представник новочасної німецької філософської культури, який зробив, напевно, найбільший внесок у розробку теорії міфотворчості кінця XVIII–XIX ст., надавши потужного імпульсу подальшим міфологічним дослідженням. Так, К. Фішер у праці "Шеллінг, його життя, твори та вчення" (1907) писав, що така пристрасть до міфу характерна була "в новій філософії ні для кого, окрім Шеллінга" [4, 49].

Міф (як романтична тема) опинився в центрі філософування Ф. Шеллінга дуже рано, ще в часи його навчання у Тюбінгені та роботи в Єні. Тому досі прийнято вважати міфологічну концепцію мислителя романтичною. На нашу думку, творчість Шеллінга не варто обмежувати виключно "романтичними рамками", позаяк він був більш чітким і систематичним у своїх дослідженнях міфу, ніж будь-який романтик. До того ж Шеллінг ніколи не позиціонував себе як романтик, не мав повної згоди із членами єнського гуртка. Серед його протеже був "контрромантик" Й. Ґете, який вперто критикував романтичну молодь, виступаючи проти "самовпевнених мрійників", "дорікав романтикам претензійністю, зарозумілістю, егоїзмом. Він категорично відмовився бути їх покровителем" [2, 401]. Відтак, Шеллінгу пасували "рамки Ґете" ніяк не менше, ніж романтиків.

Відтак, метою даної статті є висвітлення основних етапів розвитку філософсько-міфологічних пошуків мислителя, культурологічно-філософське дослідження й аналіз міфу та питань міфотворчості в світлі його концепції.

На початку своєї творчої кар'єри Шеллінг ретельно вивчав Біблію, що, зрештою, вилилося у написання магістерської дисертації на тему: "Досвід критичного та філософського тлумачення найдавнішої філософеми про походження людського зла за третьою главою книги Буття" (1792). Тема міфу поставала у роботі на богословському ґрунті. Більш чітко проблему міфу Шеллінг розвинув у своїй статті "Про міфи, історичні сказання і філософеми давнини" (1793). В ній, задовго до своєї "Філософії міфології та Одкровення", в яких мислителем найбільш глибоко була розроблена ідея міфології (оста-

© Бурковський М. В., 2011

точно реабілітована як особлива форма сприйняття істини), ще юний Шеллінг (у романтичному дусі) зазначав про народну традицію, яка виявляється у міфах різних народів, вважаючи, що людство не може обійтися без такої творчості. Так, Шеллінг поділяв тоді думку щодо того, що міфологія уособлює собою період так би мовити "дитинства людства", необхідної стадії у розвитку всесвітньої історії.

У праці "Про міфи" погляди Ф. Шеллінга історико-раціоналістичні. Вони стосувалися проблеми міфу взагалі, без прив'язки до якоїсь релігійно-міфічної історії (як то було в магістерській дисертації з богослів'я). Тут же Шеллінг намагався надати чітке формулювання й розмежування понять: "міф", "філософема" та "сага" (історичне сказання). Він показував, відкидаючи теорії про вигадку, що міф та сага розвиваються шляхом неумисної, несвідомої творчості людей. Історичні сказання (саги), як зазначав Шеллінг, передавалися від баться синові у формі інформації різного роду, зокрема генеалогічних фактів, значимих історичних (може й вигаданих чи викревлених) подій, подвигів тощо. Філософеми ж – оповіді пізнання істини. Так, в силу бідності мови давніх людей на філософські поняття та неможливості осмислювати й виражати її в абстрактній формі, на думку Шеллінга, людям задля вираження істини доводилося прибігати до застосування чуттєвих образів, персоніфікувати природу. Зрештою, міфічні оповіді ставали надбанням поетів і літераторів, які використовували міфи для викладу своїх філософських поглядів.

Наступним важливим моментом міфологічних досліджень Ф. Шеллінга в рамках його філософської творчості, без сумніву, є філософія мистецтва, в якій, погоджуючись із Л. Н. Менжуліною, можна віднайти цілий розсип чудових відкриттів у галузі теорії міфології. А. В. Гулига назвав філософію мистецтва головним внеском Шеллінга в художню культуру. На думку ж К. Фішера, філософська творчість раннього Шеллінга досягла своєї вершини саме у "Філософії мистецтва".

Частину "Філософії мистецтва", присвячену проблемі міфу, можна вважати (після студентської статті "Про міфи") його першою філософією міфології, своєрідною передвісницею останньої, хоча й, певно, міфологічна теорія в рамках курсу лекцій з філософії мистецтва не була автономною. Вона була радше так би мовити "відгалуженням" філософії мистецтва, яке в свою чергу – довершенням "філософії тотожності", "лише її повторенням в її вищій потенції" [6, 62].

Основне питання, яке безпосередньо торкається міфологічної проблематики в контексті філософії мистецтва є, напевно, питання щодо зв'язку, який, згідно з Шеллінгом, існує між міфологією і мистецтвом. Мислитель чітко угледів та обґрунтував тотожність міфології та мистецтва, закцентувавши на їхній сутнісно-символічній природі. Так, за Шеллінгом, "міфологію взагалі і будь-яке міфологічне сказання зокрема треба розуміти … символічно" [6, 110]. Міфології притаманні всі ознаки та властивості символу. Шеллінг наводить дефініцію символічного, вважаючи, що символ – це "спосіб зображення", що "є синтезом двох протилежностей –схематичного й алегоричного" [6, 106]. Той спосіб зображення, в якому, згідно мислителя, загальне означає особливе чи в якому особливе споглядається крізь загальне, є схематизм. А той спосіб зображення, в якому особливе означає загальне чи в якому загальне споглядається крізь особливе, є алегорією. Синтез же цих двох форм зображення, в якому ані загальне не означає особливого, ані особливе не означає загального, а де вони становлять абсолютну єдність, за Шеллінгом, є ніщо інше, як символ. Слід зазначити, що "ці три різні способи зображення мають спільну рису", так як "можливі лише завдяки здатності уяви і суть його форми, причому тільки третій з них є абсолютною формою" [6, 106].

Найчіткіше зображає Ф. Шеллінг поняття "схематизму" на прикладі ремісника, який виготовляє якийсь виріб згідно зі заздалегідь зробленим кресленням, в якому, власне, й реалізується вищезазначене співвідношення. Що ж до алегорії, то вона, згідно з Шеллінгом, є певною протилежністю схемі. Як і схема, алегорія представляє собою тотожність загального й особливого, але таким чином, що особливе в алегорії означає загальне (споглядається як загальне). Тому, за Шеллінгом, "цей спосіб пояснення найбільш вірогідно можна було б … застосувати до міфології. Але тут справа полягає в тому ж самому, що і зі схематизмом. В алегорії особливе тільки позначає загальне, в міфології воно само є загальним" [6, 108]. Отже, центральним поняттям у теорії міфології Шеллінга стає символ.

Ще одним засадничим моментом зв'язку міфології та мистецтва, який навів Шеллінг в курсі лекцій з філософії мистецтва, було його твердження, що міфологія є необхідною умовою і первинним матеріалом для будь-якого мистецтва. "Вона – як він зазначав – це світ і, так би мовити, ґрунт, на якому тільки й можуть розквітати та зростати витвори мистецтва. Лише в межах такого світу можливі сталі та виразні образи, крізь які тільки й можуть бути виражені вічні поняття. Витворам мистецтва має бути властива та сама, якщо не більша реальність, ніж витворам природи" [6, с. 105].

Слід зазначити, що, за Шеллінгом, найбільш довершеною в історії культури є міфологія давніх греків. "Грецька міфологія не тільки сама для себе сповнена нескінченного смислу, але, будучи за своїм походженням продуктом роду, який разом з тим є індивідуум, навіть видається творенням якогось бога, як свідчить вираз Гомера в грецькій антології" [6, 116]. Якщо вникнути в сутність грецьких міфологічних сказань, то можна побачити, як нескінченне і конечне повністю проникли в них одне в одне. В них не можна угледіти символізування одного через інше, натомість, – абсолютну рівність між ними. З огляду на це давньогрецька міфологія "абсолютна і в якості точки нерозрізненності не має поза собою ніякої протилежності. Людина Сходу взагалі не дійшла до взаємопроникнення; таким чином, в міфології Сходу не тільки не можливі образи, наділені дійсно незалежним поетичним життям, але вся східна символіка … має односторонній характер, а саме це символіка конечного через нескінченне" [6, 122].

Отже, привілегія грецької міфології, яка, на переконання Шеллінга, є своєрідною "парадигмою серед міфологій, "абсолютною" міфологією, витікає з ідеального взаємопроникнення нескінченного та конечного. Немислимо було б після неї перелічувати східні міфології, недосконалі, не повною мірою взаємоузгоджені, якщо мова не йде звичайно про простий перехід до християнства" [8, 38].

Грецька міфологія, згідно з Шеллінгом, – реалістична. Християнська, яку мислитель протиставляв язичницькій, – ідеалістична. Те саме, до речі, стосується міфологій східних культур (персидської та індійської). Вони теж – ідеалістичні. "Вони керовані "духом алегорії". Але ідеалістична міфологія за перевагою, певна антитеза грецької релігії, це християнство" [8, 38]. Так, якщо греки були занурені в природу, для християнства ідеальний світ виступає на перший план. Для них природа – закрита книга, таїна. Міф християн живе в моралі та історії. Природа, "як міфологічний матеріал була замінена Історією чи світом моралі" [8, 38]. Принагідно зауважимо, що розвиток міфології, який, згідно з Шеллінгом, складався з ідеального та реального рядів (грецької міфології, ідеалістичних систем міфології та християнства) має призвести зрештою до їх узгодження на вищому рівні – рівні "нової міфології", своєрідної релігійної свідомості. Як і коли це станеться Шеллінг не знав. Але закликав до цього, втім, тепер, передбачаючи свою філософію міфології, заперечував романтичну ідею Ф. Шлєгеля щодо можливості творчої особистості в індивідуальному порядку створювати міфологію. Позаяк, згідно Шеллінга, це має бути справою цілого людського роду, взятого як єдине ціле, тобто подібного до окремо взятої людини. Індивідуальний же автор може тільки пройнятися міфом і, як наслідок, міф крізь нього зможе виразити себе. Отже, "міфологія не може бути творінням ні окремої людини, ні роду (оскільки останній є тільки зібрання індивідуумів), а лише роду, оскільки він сам є індивідуум і подібний одній окремій людині. – Не окремої людини, так як міфологія має володіти абсолютною обєктивністю і бути другим світом, який не може належати окремій людині. Не деякого роду, оскількиостанній є тільки зібрання індивідуумів, так як за таких обставин міфології не вистачало б гармонійного співзвуччя. Відтак, вона з необхідністю вимагає для своєї можливості роду, який в той же час є індивідуум, подібний до однієї людини. Нехай ця ідея покажеться незрозумілою для нашого часу, її істинності це не применшить. Це – вища ідея для всієї історії взагалі" [6, 114].

Особливе відношення Шеллінга до мистецтва в рамках його філософії мистецтва відчутне з тверджень мислителя як про виключність останнього, яке він ставив в певному сенсі вище філософії, так і щодо проблеми пізнання крізь призму мистецтва Абсолюту. Взагалі філософія міфу Ф. Шеллінга, зокрема представлена у лекціях з філософії мистецтва, – це природний розвиток концепції Абсолюту мислителя, згідно якої останній –недиференційована тотожність природи й духу, суб'єкта й об'єкта і т.д. У зв'язку з цим, проблема міфології пов'язується у Ф. Шеллінга з установкою на виведення мистецтва з Абсолюту. Так, "якщо краса є "убирання" абсолютного в конкретно-чуттєве, але в той же час безпосередній контакт між абсолютом і речами неможливий, має бути деяка проміжна інстанція. В якості останньої виступають ідеї, розпадаючись на які абсолютне стає доступним чуттєвому споглядданню. Ідеї, таким чином, повязують чисту єдність абсолюту з конечним багатоманіттям одиничних речей. Вони суть матеріал і наче всезагальна матерія всіх мистецтв. Але ідеї, як об'єкт чуттєвого споглядання, за Шеллінгом, те ж саме, що боги міфології. У зв'язку з цим Шеллінг і відводить велике місце конструюванню міфології як всезагальної та основної "матерії" мистецтва" [3, 38]. Таким чином, центральний принцип шеллінгіанства – єдність протилежностей, реального і ідеального – повною мірою проливає світло на природу міфології у філософії мистецтва.

Характерно, що, починаючи приблизно з 1804 р. (після лекцій з філософії мистецтва і роботи "Філософія та релігія") міфологіні міркування Шеллінга почали поступово зазнавати певних змін, які стали більш очевидними після 1815 р. В цілому, до 1810 р. романтична інтерпретація міфу в Німеччині, фактично, втратила своїх найбільш палких сторонників. Романтичні ідеї відстоювалися у той час (коли починали панувати історичні й філологічні підходи до міфу, поступово розвіюючи престиж романтичного ідеалізму) хіба що в рамках містичних неоплатонічних систем опальних Й. Герреса і Ф. Кройцера, чиї концепції зазнавали перманентної критики, а самі автори піддавалися остракізму.

Світоглядні пошуки Шеллінга після трактату "Філософські дослідження про сутність людської свободи" (1809), яким позначився перехід від "негативної філософії" мислителя до "позитивної", почали чи не повністю обертатися навколо проблеми абсолюту (Бога) і його відношення до світу. Шеллінг, образно кажучи, вийшов на нову орбіту свого філософування, зробивши поворот від філософської раціональності (не пориваючи з нею ніколи) до ірраціоналістичного світогляду. Про це свідчать слова самого Ф. фон Шеллінга, який, у розмові з російським критиком і письменником М. О. Мельгуновим, на його питання – "Яка сутнісна різниця вашої теперішньої системи від колишньої?" відповів – "Вона та сама; головні, основні начала не змінені; тільки вона зведена у вищу ступінь. Ви мене розумієте? Я стою тепер на вищій точці, ніж раніше; але основа, яка мере підтримує, … та сама" [5, 177].

"Позитивна філософія", на відміну від "негативної", мала за вихідний пункт буття об'єктивне і абсолютне. Її цікавило саме життя, історія, культура як ціле, а не абстрактні ідеї. Вона займалася не логічним реконструюванням сутностей речей, а їх існуванням, прагнучи осягнути історію Абсолюту, за допомогою історичного аналізу підтвердити божественність буття. Відтак, дослідження Шеллінга, в рамках позитивної філософії, були спрямвані на ті феномени, в яких Бог, як трансцендентна основа сущого, відкривається людині – на міфологію і одкровення. Адже, згідно Шеллінга, міфологія – це теж

одкровення Бога, але недосконале, позбавлене внутрішньої єдності божественних начал, розпорошених у політеїстичних віруваннях. Таким чином теорія міфології Ф. Шеллінга була своєрідною репрезентацією одного з періодів, в якому Бог маніфестує себе безособово чи фізично. Цей період уособлює перший підрозділ "позитивної філософії" – його філософію міфології.

Отже, неодмінним здобутком "позитивної філософії" Шеллінга була філософія міфології. В її рамках Шеллінг детально обґрунтував саме поняття "філософії міфології", надав змістовно вивчену передісторію дослідження міфології, запропонувавши власне філософське розуміння міфології. Так, важко не погодитися із тезою А. Вебера, що Шеллінгова пізня, по суті, релігійна філософія – пріоритетна тема дослідження не стільки навіть істориків філософії, скільки істориків культури та релігії.

Сам Ф. фон Шеллінг давав неабияку оцінку предмету свого зацікавлення, вважаючи, що міфологія належить до тих предметів, вивчення яких не можуть залишити байдужими людей. Можливо тому за кількістю матеріалу дослідження Шеллінга, присвячені міфології, фактично, складають найбільш об'ємну частину його філософської творчості, рівно як і найбільший з тих курсів, який він читав упродовж своєї викладацької кар'єри. З історії видно, що інтерес до міфології у Шеллінга з кожним роком після лекцій з філософії мистецтва тільки зростав.

Проблема міфу в перший (1806-1820) мюнхенський період філософської творчості Ф.-В.-Й. фон Шеллінга постала в доволі невеликій праці, яка була підготовлена як святкова промова на честь дня іменин короля Баварії Максиміліана I – у трактаті "Про самофракійські божества" (1815). Як зазначав А. В. Гулига, Шеллінг "вирішив блиснути вченістю" в цьому творі з проблем античної релігії та міфології. Так, до основного тексту він доклав "просторі, головним чином етимологічні додатки, що містили цитати латиною, грецькою, давньоєврейською мовами. Додатки розрослися і в два з лишнім рази перевищили об'єм основного тексту" [1, 212].

Засновуючись на матеріалах давньої міфології, а також послуговуючись працею свого колеги Ф. Кройцера "Символіка і міфологія", в якій той розглядав містерії на Самофракійському острові, Шеллінг розвинув власні теософічно-міфологіні погляди. Мислитель вів мову про розвиток ідеї божества. Кройцер пояснював тамтешні містерії, які мали відношення до кабірів і давньогрецької богині плодючості Деметри, на кшталт езотеричної теорії еманації. Шеллінг же убачав у цьому радше рух уверх – з темних, сліпих глибин до вищого, вільного божества. Таким чином, ним було вибудовано ряд божеств (що налічував сім або вісім імен), кожне з яких було більш довершеним. Приміром, якщо богиня Деметра – богиня плодючості, задоволення найбільш примітивної потреби, є уособленням сутнісного, метафізичного голоду і бажання, то син Зевса й Лето, златокудрий Аполлон – покровитель мистецтва. Подібна ієрархія, за Шеллінгом, сповнена глибокого смислу.

Самофракійські культи, згідно Шеллінга, – найдавніші в Греції. Об'єкти поклоніння (як і в Кройцера) – кабіри, боги-пігмеї, покровителі мореплавців, глиняні зображення які встановлювалися на кораблях. Спочатку було відомо три самофракійських божества: Аксіерос, Аксіокерса, Аксіокерсос, яким в грецькій міфологічній культурі відповідали Деметра, Персефона та Діоніс. Деякі давні автори згадували й четвертого бога, Кадмілоса, якому серед грецьких відповідав Гермес. Вище за Гермеса стоїть над-світовий Бог-Творець, деміург всього сущого. Таким чином, містерії зображають, крізь висхідні кроки, сходження до вільного Деміурга.

Наступний етап філософсько-міфологічної творчості Ф. фон Шеллінга розпочався приблизно з 1821 року, коли ним було започатковано нову галузь знання у сфері філософії – філософію міфології, якою мислитель займався до кінця життя. Міфологічну творчість Шеллінга після 1820 року можна умовно поділити на три періоди: ерлангенський (1820-1827), мюнхенський (1827-1842) та берлінський (1842-1854). Без перебільшень можна сказати, що в цей зрілий "триєдиний" період творчості Шеллінга його теорія міфу отримала довершеної форми. Вона, як філософсько-культурна спадщина, вийшла в світ посмертно у вигляді фундаментальної праці "Філософія міфології" (1856), представляючи собою збірку лекцій мислителя, що він їх читав протягом 30 років в різних містах і учбових закладах Німеччини, зокрема в Ерлангені, Мюнхені і Берліні. Історія написання та нерішучих поривань Шеллінга повсякчас то видати, то загальмувати видання своїх лекцій (що йому так і не довелося зробити) дуже довга та не завжди викликає розуміння звичайної людини. Але Шеллінг – не звичайний філософ, тому і шлях у нього і його філософської творчості був такий непростий, тернистий.

Підсумовуючи, слід зазначити, що міфологічне вчення Ф. фон Шеллінга – багатошарове й неоднозначне. Воно зазнало значної трансформації протягом творчої кар'єри мислителя. Як зазначають дослідники, "інтерес до міфології проходив крізь всю творчість Шеллінга, в якій, між магістерською дисертацією та пізніми лекціями з філософії міфології, його підхід до міфології трансформувався" [7, 19]. Міфом Шеллінг почав займатися дуже рано, ще в студентські роки. У своїй магістерській дисертації Ф. Шеллінг, приміром, поділяв концепцію Х.-Г. Гейне, зокрема його тезу стосовно "міфу, як форми думки в період дитинства людства" [7, 19]. Пізніше ж Шеллінг став критикувати її у своїх лекціях з філософії міфології. Інтерес до міфу за часів навчання виявився виданням в журналі "Меморабіліен" історико-раціоналістичної статті Шеллінга "Про міфи". В ній тюбінгенський студент торкнувся теми зв'язку, що існує між міфологією і мовою, тим самим передбачивши центральну тему своїх пізніх лекцій з міфології. Найбільша наукова цінність шеллінгівських тлумачень міфології, які він здійснив в рамках своєї ранньої філософської творчості, що проходила в Єні, у романтичному середовищі, полягає передусім у вияві ним принципової символічності міфології. Так, мислитель довершив ідеї Дж. Віко і німецьких романтиків про Богоодкровенну і символічну природу міфу. Міф для Шеллінга – це символічно замаскований фраг-

мент Одкровення, найбільш загальна, вихідна форма думки, яка цілковито занурена в буття; всесвітньо історичне явище, закономірна сходинка розвитку свідомості. Міфологія, згідно Шеллінга, є первинною синтетичною формою духовної культури людства, протоформою, що потенційно обіймає всі спеціалізовані види культури майбуття. Міф невідривно пов'язаний із символом. Символічність міфу означає, що в нім особливе не просто означає загальне, а являється ним. Міф за допомогою символу об'єднує абсолют і світ культури як сферу людської творчості, в якій здіймається людський дух. Символи самі по собі – тільки ідеї, розглянуті ж реально – боги міфології. Так, символи (в людській фантазії) отримали реальне, незалежне від суб'єкту існування значення, як боги міфології. Боги міфології – містифіковані об'єктивно-мислиннєві форми мистецтва, в яких відображений розвиток органічної цілісності природи; найадекватніша форма Абсолюту. Згодом, в трактаті "Про самофракійські божества", в якому він займався роз'ясненням самофракійської релігії, фокусуючись на кабірах, Шеллінг інтерпретував природу і взаємовідносини останніх як такі, що утворюють символічну систему. Ця система, згідно мислителя, зображує онтологію божества у відношенні до світових процесів і людського знання.

Отже, історичну заслугу Ф.-В.-Й. фон Шеллінга перед наукою про міф важко переоцінити. Адже першим (з позицій романтизму) він підбив підсумки всього передуючого розвитку науково-раціонального осягнення сутності міфології, намітив шляхи та принципи подальшого розвитку теоретичної міфології, майбутнє якої він убачав в необхідності розуміння міфології як наслідку мимовільної, несвідомої творчості, в осмисленні історизму міфології, її універсальності, у зближенні теоретичного та емпіричного рівней міфології та ін. Саме таким підходом до міфу Шеллінг відкрив сучасній свідомості шлях до адекватного розуміння світогляду давніх людей, до подолання скепсису відносно його істинності; до розуміння, що у міфах, власне, розповідь іде про універсальні позачасові першозразки космічного буття, Універсуму.

Використані джерела

1. Гулыга А. В. Шеллинг / А. В. Гулыга. – М. : Соратник, 1994. – 316 с.
2. Людвиг Э. Гете / Эмиль Людвиг. – М. : Молодая гвардия, 1965. – 658 с.
3. Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм / М. Ф. Овсянников // Ф. В. Й. Шеллинг. Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – 495 с.
4. Фишер К. История новой философии. Т. 7. – Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Куно Фишер. – СПб. : изд-во Д. Жуковского, 1905. – 740 с.
5. Фридрих Шеллинг: pro et contra / [Сост., вступ. ст. В. Ф. Пустарнакова, примеч. М. А. Ходанович]. – СПб. : РХГИ, 2001. – 688 с.
6. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 495 с.
7. Schelling F. W. J. Leçons inédites sur la philosophie de la mythologie / F. W. J. Schelling. – Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1997. – 243 p.
8. Tilliette X. La mythologie comprise: Schelling et l'interprétation du paganisme / Xavier Tilliette. – Paris: Vrin, 2002. – 156 p.

УДК 130.2

Катерина Олександрівна Гнидка
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НА БУКОВИНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

У статті автор досліджує основні аспекти розвитку культури на Буковині, простежує її історичні особливості та процес становлення поліетнічності краю.
Ключові слова: *культура, регіон, етнос, мультикультурність, поліетнічність.*

In article the author analyzes the main aspects of culture development in Bucovyna, defines its historical peculiarities and the process of formation the poliethnical situation in the region.
Keywords*: culture, region, ethnos, multicultureness, poliethnical situation.*

Протягом останніх років виникла потреба у переосмисленні духовно-культурної спадщини України, що неможливо без дослідження особливостей культури окремих її регіонів. Регіональна типологія культури України, дослідження розвитку культурного життя регіонів, аналіз їх етнокультурних особливостей перебувають останнім часом в центрі уваги науковців (Н. Митропольська, Е. Бєлкіна, Т. Ярошенко, Я. Верменич та ін.). Україна складається з багатьох різноманітних етнічних та етнографічних регіонів. Кожен регіон вирізняється власною історією, особливостями розвитку матеріальної та духовної культури. Одним з таких регіонів є Буковина. В культурно історичному дискурсі Буковина є чи не найцікавішим краєм України. Її культура формувалася під впливом багатьох специфічних регіонотворчих чинників та зазнала значних асиміляційних впливів,

© Гнидка К. О., 2011

що відбулося внаслідок багатовікового перебування під владою різноманітних держав. Буковинська земля пережила "давньослов'янську державність, татаромонгольську навалу, угорське та польське верховенство, владу молдавських господарів, османсько-турецьке іго, Габсбурзьку монархію, королівську Румунію, Радянську імперію, а також численні російські інвазії та німецьку окупацію під час Другої світової війни" [5, 158].

Багатонаціональний склад населення цього краю створює таку культуру, яка базується на толерантності, яка виховує багатогранну особистість, яка зберігає та розвиває культурну самобутність та національну ідентичність, усвідомлення яких є запорукою повноцінного розвитку українського суспільства. Наукового інтересу набуває феномен культурного пограниччя Буковини, де строкатість народів, етнічна поліфонія відіграє не дезінтеграційну роль у житті суспільства, а парадоксальну єдність (Сухомлинов О.).

В умовах національно-державного відродження України активізується суспільно-політичне життя в регіонах. Роль Буковини в цих процесах знайшла відображення в працях І. Буркута, А. Круглашова, К. Нікітович, Д. Немировського, Ш. Пурич, С. Трояна, Д. Турченкова, Т. Христюка, Ю. Юрійчука. Проаналізувавши чисельні дослідження, присвячені даному регіону, можна стверджувати, що жодна з наукових праць не дає повного тлумачення феномену культури Буковини. Проблема специфіки культури буковинського краю на сучасному етапі розвитку у загально українському контексті не висвітлена у сучасній науковій літературі, хоча окремі праці фрагментарно відображують певні її аспекти (С. Беленкова, В. Дутка, А. Жуковський, І. Міщенко, І. Піддубний, Р. Пилипчук, П. Рихло, Н. Сирота, Ю. Шестаков, Ю. Чеховський та ін.).

Зміна пріоритетів XXI ст., що викликана новими глобалізаційними світовими орієнтирами та новими тенденціями сучасної етносвідомості, актуалізує необхідність поглибленого дослідження поліетнічних, соціокультурних та духовний цінностей Буковини, як складової частини сучасної загальноукраїнської культури, що надасть можливість переоцінити здобутки та віднайти нові орієнтири для подальшого якісного духовно-культурного розвитку українського суспільства.

Як вже зазначалося, Буковина – це край, що вражає своєю поліетнічністю. Тут мешкають представники майже 70 національностей, при цьому 75 відсотків населення – українці, 12,5 – румуни, 7,3 – молдовани, 4,1 – росіяни, 0,3 – поляки, 0,2 – білоруси, 0,2 – євреї, 0,4 відсотка – інші національності. Варто детальніше простежити процес формування цього феномену, зокрема в історичному дискурсі.

Буковина – стародавня слов'янська земля, про що свідчать археологічні джерела та усна народна творчість V-VI ст. н.е. За згадкою "Повісті минулих літ" з середини IX ст. тут проживало східнослов'янське плем'я – тиверці, а в гірській частині – білі хорвати. З виникненням Київської Русі ці племена увійшли до її складу, а згодом до складу Галицько-Волинського князівства, де перебували до середини XIV ст., зазнаючи нападів з боку татаро-монгольських і угорських завойовників. Таким чином, майже ціле тисячоліття основним автохтонним населенням Буковини були слов'яни, які тут ще називалися русинами, руські, русичі [1, 5]. Нажаль, письмових документів, які відображали б буковинську культуру тих віків, не збереглося, однак, існують археологічні пам'ятки, які свідчать про високий рівень культури на Буковині IX-XIV століть та про те, що культурний розвиток тут відбувався нарівні з іншими руськими землями [3, 3].

Після розпаду Галицько-Волинського князівства, в середині XIV ст., територію Північної Буковини захопили молдавські феодали, але вона й надалі мала суто український характер, оскільки Молдавська держава не мала власних розвинених суспільно-політичних традицій. Змінюється ця ситуація з II половини XVI ст., коли Молдавія, вже як васал Туреччини, переносить свою столицю з Сучави до Ясс (1564 р.). Так розпочався період активного розвитку молдавської культури. У XVII – XVIII ст. територія Буковини була перетворена турецькими правителями Молдавії на глуху провінцію та була приречена на соціальний та культурний застій. На початку XVIII ст. Турецька Порта віддала Молдавію в оренду грекам-фанаріотам, що продовжувало той страшний період для Буковини, оскільки турецькі і татарські війська часто нападали на її землі [3, 5].

1775 року Туреччина передала територію Буковини у володіння Австрії. У період панування Австро-Угорщини жоден з етносів, що заселяли цей край не домінував. Як зазначає О. Сухомлинов, "Можливо саме у період Габсбурзького володарювання почали формуватися засади буковинського універсалізму. Відсутність визначеного демаркаційного кордону між етнічними групами та міжнаціональна комунікація у рамках єдиної суспільної системи сприяли розвиткові явища багатомовності та гетерогенічності культури регіону. Мозаїка чи сусідство культур були причиною виникнення специфічного типу пограниччя, де між різними групами виникали специфічні реляції, які складно розглядати у контексті бінарної опозиції стиковість/перехідність. … можемо впевнено стверджувати, що протягом відносно короткого часу на цих землях виник специфічний тип регіональної спільноти, культури, філософії екзистенції. Довготривалі явища й процеси взаємопроникнення та взаємодії різних культурних систем формували новий світогляд, перцепцію навколишнього світу, нову людину …" [6, 123]. Така ситуація призводить до того, що поліетнічний регіон починає розвиває власне особливе культурне середовище та специфічну свідомість, яка не відкидала, а навпаки сприймала чуже. І саме політика Австро-Угорщини спрямовувалася на лібералізм, толерантність та мультикультуралізм на всій своїй території, зокрема й на Буковині.

1919 року територія буковинського краю відійшла до королівської Румунії і перебувала в її окупації аж до 1940 року, коли Буковина возз'єдналася з Великою Радянською Україною. Будучи у складі Румунської імперії культурна ситуація дещо змінилася. "Уже в перші місяці свого панування румуни запровадили тут низку реформ управлінського апарату, ліквідувавши крайовий уряд Буковини та реорганізувавши всі 11 державних секретаріатів у генеральні директорати, підпорядковані безпосередньо

відповідним міністерствам у Бухаресті. Для координації дій уряду та крайової адміністрації була запроваджена посада міністра-делегата Буковини, який відав зовнішньою та внутрішньою політикою регіону. Таким чином було започатковано створення дуже розгалуженого репресивного апарату, завданням якого була повна трансформація життя буковинців на румунський лад. Усе свідчило про запровадження суворої поліційної системи, де під наглядом сигуранци (служби безпеки Румунії) опинявся кожен, хто був підозрюваний в антирумунській діяльності" [6, 126].

У 1941 – 1944 роках територія Буковини знову зазнала окупації румунськими військами. На цих землях румунська влада намагалася провести етнічну чистку, шляхом фізичного винищення нерумунського населення, зокрема євреїв, а також румунізувати все населення, шляхом впровадження румунської мови як основної та єдиної в освітніх закладах, у пресі та у мистецтві. Таким чином поліетнічність, лібералізм та толерантність, які тут виховувалася протягом віків, опинилися під загрозою знищення. Згодом ситуація не покращилася. Під час сталінських репресій та політики радянської влади відбувалося етнічне "розбавлення" і зневиразнення України. "Мета досягалася двояко. З одного боку, етнічні українці виселялися з України спершу насильницькими (через репресії учасників національного Руху опору на Західній Україні), а потім і добровільно-примусовими методами (вербування української молоді на "ударні стройки" у Північному Казахстані, Сибіру, Російському Нечорнозем'ї і т. д., направлення молодих спеціалістів із українських вузів в інші радянські республіки). А з іншого, на місце автохтонів-українців надсилалися політпрацівники, військовики, спеціалісти різних галузей і просто звичайні робітники з етнічних росіян та російськомовних (у силу обставин) представників багатоликого радянського стовпотворіння народів. Тому не дивно, що на одній лише Буковині, де традиційно проживали близько десятка етнічних громад, під фінал радянської доби знайшлися представники майже 90 етносів, включаючи далекі від нас азійські народи, як-то, приміром, корейці" [6, 128-129].

З проголошенням незалежності України для влади буковинського краю постало питання чи проводити політику збереження поліетнічності, чи будувати моноетнічну державу. Досі ці два підходи існують і взаємодіють один з одним. Особливо в культурно-мовній та етнонаціональній політиці існують прихильники моноетнічного підходу, які стверджують, що для незалежної Буковини найкращим буде курс на асиміляцію неукраїнського населення, та захисники політики, спрямованої на збереження та покращення умов проживання інших національностей. Прихильники поліетнічного підходу для того, щоб впровадити свою політику в життя апелюють до європейських правових дій щодо вирішення проблем у соціокультурній сфері. Незважаючи на все, атмосфера на Буковині з набуттям незалежності, особливо на культурній арені, залишається ліберальною та толерантною, з одного боку, завдяки запозиченню досвіду інших мультикультурних регіонів, а з іншого боку, завдяки історично сформованому духу краю [6, 130].

Сьогодні на відродження особливих традицій спрямована зовнішня культурна політика. Так, зокрема до покращення сусідських відносин та встановлення стабільності на українсько-румунському кордоні на території Буковини спонукали потреби суміжних регіонів обох країн. Саме після зміни режимів в Румунії (1989 р.) та в Україні (1991 р.) розпочалося налагодження взаємовигідних зв'язків. 5 березня 1992 р. після численних переговорів було підписано протокол про економічне і культурне співробітництво між Чернівецькою областю та Сучавським повітом. Цей протокол охоплював такі сфери життя суспільства як економіку, охорону здоров'я, освіту, науку, культуру, спорт. "… 1993 р. президія Чернівецького обласного відділення Товариства "Україна-Румунія" звернулася до громадськості Румунії, зокрема Румунського культурного фонду, розвивати добрі традиції всебічного співробітництва українського і румунського народів, зокрема через відповідні українську і румунську діаспори в обох країнах, висловлено бажання створити в Румунії партнерську організацію взаємних зв'язків, що дало б певний поштовх повноцінному розвитку українсько-румунських контактів на основі принципів незалежності, рівності і взаємоповаги. Для конкретизації напрямків такого співробітництва у кінці липня 1993 р. офіційна делегація Чернівецької обласної держадміністрації на чолі з її головою І. Гнатишиним побувала в Сучаві, де підписала нові угоди в рамках протоколу економічного і культурного співробітництва між Чернівецькою областю і Сучавським повітом на 1993 і наступні роки. Крім того, передбачено співпрацю в галузі державного управління і місцевого самоврядування, освіти, культури, охорони здоров'я, обміну делегаціями журналістів тощо [1, 671].

16 липня 2004 року Європейський союз вирішив надати Румунії членство в цій організації, та однією з її вимог було встановлення візового режиму з Україною. Це дещо загальмувало досить активне прикордонне і міждержавне співробітництво на буковинській ділянці українсько-румунського кордону. Проте взаємини в галузі культури і далі продовжувалися. Відповідно до укладених угод майже щороку проходили взаємні дні культури, різноманітні фестивалі, наприклад, міжнародний фестиваль "Буковинські зустрічі", який відбувався в таких країнах: Румунія, Польща, Угорщина та Україна. Незважаючи на культурні, релігійні та мовні відмінності, серед учасників панує атмосфера єдиної буковинської сім'ї, яку формує історична пам'ять та регіональні традиції. Подібні фестивалі, сповнені живим фольклором, піснями й танцями, покликані для відтворення етнокультурної ситуації Буковини та налагодження міжнаціонального діалогу.

В Бухаресті у виставковому залі Палацу парламенту було проведено виставку українського сучасного та традиційного мистецтва "Меридіани мистецтва", де серед 18 українських художників були й

представники Буковини, зокрема Ярослава Тафійчук та молоді художники, члени її студії. Супроводжували виставку музично-пісенні колективи, виконавці, зокрема колектив класичної музики Чернівецької обласної філармонії під керівництвом Й. Созанського, ансамбль "Плай" під керівництвом М. Гакмана, заслужений артист України І. Дерда, Я. Колотило [1, 680].

Загалом, румунські політики та вчені, зрозумівши важливість визнання нині чинного українсько-румунського кордону, спрямували свою діяльність на захист румунської національної меншини. Відповідні урядовці тримають під контролем діяльність румунських культурологічних товариств, матеріально їх забезпечують, а саме спеціалізованим обладнанням, літературою, виділяють кошти для румуномовних шкіл України та стипендій на навчання в Румунії. На основі міжнародних договорів про співпрацю чимало молоді Чернівецької області навчається у вищих навчальних закладах Румунії, і навпаки, вихідці з українських родин Румунії навчаються у закладах Чернівців.

На території Буковини, а саме в Чернівецькій області, існує 87 шкіл з румунською мовою викладання, 18 змішаних шкіл, 28 дитячих дошкільних закладів, румунських груп в педагогічному училищі, кафедра румунської та класичної філології в Чернівецькому національному університеті, 1 книгарня та 1 приватне видавництво. Так, у листопаді 2004 року в Бухаресті відбулася виставка навчальної літератури виробників України, серед яких була представлена книжкова продукція буковинського видавництва "Букрек", зокрема підручники для шкіл з румунською мовою навчання, які були відзначені за високий фаховий рівень.

"У 2004-2005 рр. румунська громада області володіла найрозвинутішою мережею національно-культурних товариств в області. Серед цих товариств наймасовішим є Товариство румунської культури ім. М. Емінеску (кількість членів – понад 4000). Поруч із ним виявляють помітну активність товариство жертв сталінських репресій "Голгофа", всеукраїнська науково-педагогічна асоціація "Арон Пумнул", культурно-спортивний клуб "Драгош-Вода", медичне товариство "Ісидор Бодя", а також Християнсько-демократичний альянс румунів України. Окремої уваги потребує відсутність власне молдавських національно-культурних товариств, що в перспективі може призвести до неминучої асиміляції молдован у румунську громаду [4, 31].

Розглядаючи значні позитивні зрушення у співпраці двох прикордонних регіонів, спрямовані на утвердження між ними добросусідських соціокультурних відносин, не слід забувати, що в цій ситуації існує також багато проблемних питань. Зокрема, румунські урядовці час від часу пропонують передати колишні "румунські" будинки в Чернівцях сучасним румунським товариствам, румунському консульству, під музеї М. Емінеску, А. Пумнула, надання румунам області громадянства Румунії, відновлення румунських назв вулиць, збільшення числа представників румунського населення у місцевих органах влади тощо. Слід зазначити, що деякі подібні побажання були задоволені задля збереження добрих сусідських відносин. Водночас і румунській стороні нагадувалося про те, що українці на території Румунії перебувають у гірших національно-культурних обставинах [1, 682].

Наведені лише окремі фрагменти громадського і культурного співробітництва Буковини з Румунією засвідчують, що вже чимало зроблено для подолання минулої ворожнечі та для формування міцних культурних взаємовідносин, адже означені регіони мають величезну спільну історичну спадщину, яку необхідно берегти і воскрешати заради розвитку сучасної духовно-культурної картини Буковини.

Для повноцінного розвитку культури незалежної Буковини є важливі також культурні зв'язки з такими національностями як поляки, німці та євреї. Культурне співробітництво з цими меншинами завжди було прерогативою для урядовців. На даний час тут проживає близько 5 тис. поляків, їх кількість значно зменшилася в період 1946-1948 рр., у зв'язку з їх інтенсивним виїздом до історичної батьківщини. Зараз активно функціонує Товариство польської культури ім. А. Міцкевича, Польський Дім, недільна школа тощо. Культурні зв'язки зберігаються завдяки різним масовим заходам, зокрема щорічний міжнародний фольклорно-мистецький фестиваль в польському м. Ястров'є "Польські зустрічі". Мета цього заходу полягає у збереженні зв'язків між буковинцями, поляками та іншими національностями, а також у покращенні стосунків між Польщею та Україною. Час від часу польські вчені беруть участь наукових конференціях в м. Чернівці, а також у наукових семінарах у Польщі та на Буковині під час роботи фундації "Пограниччя" [2, 363-364].

Однією з національних меншин Буковини є німці. Різноманітні товариства та організації завжди підтримують зв'язки буковинських німців з їх нащадками. Наприклад, щорічно проводяться "Дні культури буковинських німців", які традиційно починалися в м. Аугсбурзі та закінчувалися у м. Ульмі. Величезний вплив на розвиток культури Буковини, мали євреї. Чимало з них прагнуть підтримувати зв'язки зі своєю батьківщиною, спілкуючись з громадянами Ізраїлю, відвідуючи їх, що полегшилося завдяки скасуванню візового режиму з Ізраїлем, обміном концертами тощо. У 1993 р. м. Чернівці відвідав проф. Єрусалимського університету, головний національний інспектор шкіл Міністерства освіти і культури Ізраїлю Натан Грінбаум. Він виступив із лекцією, зустрівся з єврейським письменником Йосифом Бургом, учителями єврейської школи, відвідав синагогу, пам'ятні місця міста та окреслив можливі напрямки співпраці України та Ізраїлю у галузі освіти. 1995 р. в Ізраїлі святкували трьохтисячоліття м. Єрусалим, торжества якого відбувалися і за межами країни, а розпочиналося воно у Чернівцях, оскільки Чернівці вважається одним із історичних осередків єврейства та єврейської культури в Європі [2, 357].

Аналізуючи історію Буковини, процес її заселення різноманітними етносами, розвиток міжнаціональних зв'язків Буковини, не можна не помітити їх вплив на суспільство, його свідомість, зокрема на його діяльність у сфері культури та мистецтва. За умов етнічного розмаїття виникає поліетнічна та багатовекторна культура, яка досить виразно спостерігається в архітектурному образі міста Чернівці, де переплелися різноманітні архітектурні напрями та стилі. Як писав відомий буковинський історик П. Рихло, Миколаївська церква (збудована 1617 р.) "відтворює форми характерного для Буковини архаїчного "хатнього стилю". В римо-католицькому костьолі домінують класично-ампірні обриси. Кафедрально-православний собор витримано в дусі Ренесансу. Єзуїтська церква Ісусового Серця дивує стрільчастою готикою. Вірменська церква поєднує в собі романські та готичні елементи, що улягають національним вірменським формам. Єврейська синагога була споруджена в мавританському стилі. Однак подібну стильову різноманітність окремих споруд можна побачити в багатьох містах. Значно рідше зустрічається їхнє концептуальне поєднання в одному архітектурному задумі, як це було втілено в ансамблі резиденції буковинських митрополитів, спорудженому в 1864-1882 рр. за проектом чеського зодчого Йосифа Главки, першого президента Чеської Національної академії мистецтв. Тут домінуючим був "синтетичний стиль ретроспективної еклектики", в якому органічно переплелися романські, візантійські, мавританські та готичні елементи з традиціями буковинської народної архітектури, що ввібрали в себе "узори української вишивки, буковинських килимів та гуцульської писанки" [5, 159-160]. Таким чином, кожна епоха та кожна влада намагалася залишити у камені хоча б якийсь свій символ чи знак. З проголошенням незалежності України влада поставила перед собою завдання відродити власну національну свідомість та ідентичність. Найкращим інструментом обрали встановлення пам'ятників. Так, було встановлено пам'ятник Тарасу Шевченку, що розташований на центральній площі, Сидору Воробкевичу (1991 р.), Паулю Целану (1992 р.), Юрію Федьковичу (1995 р.), Міхаю Емінеску (2000 р.), скульптурну групу "Колиска миру" (1992 р.), літописцям Русі-України (2004 р.), буковинським євреям, які стали жертвами голокосту 1941-1945 рр. (2000 р.), жертвам аварії на Чорнобильській АЕС (2002 р.), пам'ятний хрест 400-літтю Брестської унії (2004 р.) та пам'ятник першому Буковинському митрополиту Євгену Гакману (2006 р.).

Останніми роками буковинська література, яка має свій особливий відтінок, зважаючи на історичне підґрунтя, почала активно розвиватися. Набули популярності книги письменників: Й. Бурга, Б. Мельничука, П. Палія, В. Колодія, В. Фольварочного, В. Косяченка, В. Демченка, В. Дячкова, Г. Бостана, М. Лютика, І. Зегрі, А. Крима, М. Матіос, В. Китайгородської, В. Вознюка та ін. У 1998 р. обласна організація Спілки письменників України на чолі з В. Колодієм нараховувала 34 члени, які писали українською, румунською, російською та єврейськими мовами. Поява нових періодичних видань, зокрема з 1991 р. – "Буковинського журналу", з 1997 р. – газети "Літературно-мистецька Буковина", та ін., а також відкриття видавництв "Прут", "Рута", "Зелена Буковина" сприяли створенню нових художніх творів з новими темами, проблемами та настроями, характерними для XXI ст. [2, 375-376].

Покращилася ситуація і у театральному мистецтві краю. Театр О. Кобилянської розпочав активну діяльність, його репертуар складає понад 10 вистав, його працівники знаходяться у активному творчому пошуку, співпрацюють як з українськими, так і з іноземними театрами.

Буковина відома як край, який дарує світові талановитих композиторів та співаків. Це пояснюється традиційною співучістю буковинців та багатством усної народної пісенної творчості. Різноманітні конкурси, фестивалі давали можливість реалізовувати та розвивати концертну діяльність професійних та вже відомих співаків, а також пожвавлювали музично-пісенну творчість буковинської молоді, зміцнювали національну свідомість багатьох українців та знаходили нових обдарованих виконавців, допомагаючи їм зайняти місце серед естрадних зірок. Ці заходи у свій час допомогли таким знаменитостям як Т. Повалій, Ані Лорак, О. Пономарьов та ін. Серед подібних фестивалів відомі: з 1989 р. – "Червона Рута", що згодом проводилася в інших містах України, з 1993 р. – Міжнародний конкурс молодих виконавців української естрадної пісні ім. В. Івасюка, з 1995 р. – пісенний конкурс "Соловейко долі" Міжнародного фестивалю творчості дітей та молоді "Колиска миру", з 1996 р. – фестиваль української естрадної пісні ім. Н. Яремчука, обласні фестивалі "Візерунки Буковини", "Первоцвіт" та ін.

На території Буковини також розвивається образотворче мистецтво. Буковинськими умільцями створені високохудожні зразки ужиткового мистецтва: вишивка, різьба по дереву, ткацтво, кераміка, писанкарство, металева орнаментика та ін. Велику роль у розвитку цього мистецтва відіграє Чернівецьке вище професійно-художнє училище № 5, Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В.Ю. Шкрібляка.

Помітного розвитку набрала музейна справа. Так, у Чернівцях працюють обласний краєзнавчий музей, літературний музей ім. Ю.Федьковича, літературно-меморіальний музей О. Кобилянської, художній музей, музей буковинської діаспори, музей народної архітектури і побуту, а в області діють десятки народних музеїв та музейних кімнат.

В умовах незалежності всі види мистецтва отримали можливості для вільного розвитку. Однак, виникають інші проблеми: фінансова скрута призводить до закриття багатьох закладів культури та відхід людей від цієї сфери. На даний час важливо, незважаючи на фінансові проблеми, пробудити у молоді зацікавленість до мистецтва, нагадати суспільству про його духовний розвиток, про значимість національної самосвідомості та ідентичності.

Отже, аналізуючи історію Буковини, процес заселення її території різноманітними етносами та досліджуючи їх вплив на її культуру, можна стверджувати, що таке довготривале співіснування та взаємо-

проникнення сформувало особливий тип особистості зі специфічним світоглядом. Зараз необхідною умовою для подальшого розвитку буковинського суспільства постає виявлення тих духовних цінностей, що були набуті минульщиною, а також їх переосмислення та переформатування на сучасний світ, світ XXI ст. Основним інструментом для цього постає мистецтво, до якого необхідно залучати молодь як майбутнє нашої держави, яка відчуває себе досить розгубленою серед сучасного потоку інформації. Варто було б залучати до цього сусідські держави, зокрема Румунію, Австрію, Німеччину та Польщу, з якими буковинці вже мають певну історично складену спільність та налагоджену зовнішню політику, яка все ж потребує удосконалення. Дослідження культурної спадщини Буковини та сучасного стану соціокультурної ситуації сприяє формуванню свідомості духовно розвиненої особистості, а відтак національно свідомого українського суспільства з високими морально-етичними поглядами, що є значимим для справжньої міцної високорозвиненої держави.

Використані джерела

1. Буковина в контексті європейських міжнародних відносин (з давніх часів до середини XX ст.) [Кол. Моногр.] / В.М. Ботушанський, С.М. Гакман, Ю.І. Макар та ін. За заг. ред. В.М. Ботушанського. – Чернівці: Рута, 2005. – 744 с.

2. Буковина: історичний нарис / С.С. Костишин, В.М. Ботушанський, О.В. Добржанський, Ю.І. Макар, О.М. Масан, Л.П. Михайлина. – Чернівці: Зелена Буковина, 1998. – 416 с.

3. Демочко К. Мистецька Буковина. Нариси з минулого / К. Демочко. – К.: Мистецтво, 1968 – 172 с.

4. Круглашов А. Щоб поліетнічні регіони приваблювали толерантністю / А. Круглашов // Віче. – 2005. – № 4. – С. 54-61.

5. Рихло П. "Ми були розмаїттям у єдності …" (До проблеми синтезу буковинської культури) / П. Рихло // Вікно в світ. – 2000. – № 2. – С. 158-168.

6. Сухомлинов О. М. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. / О.М. Сухомлинов – Донецьк: ТОВ "Юго-Восток, ЛТД", 2008. – 212 с., 30 іл.

УДК 355.541.4:793.322(477.41)

Людмила Заурівна Келехсаєва
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ВПЛИВ КУЛЬТУРИ БОЙОВОГО ГОПАКА НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ІГРИ КИЇВЩИНИ

У статті аналізується бойовий гопак – стародавнє українське єдиноборство, відновлене з елементів традиційного козацького бою, яке користується широкою популярністю в наш час. Витоки бойової науки можна прослідкувати в багатьох народних іграх, дитячих забавах, парубочих розвагах. У культурі українських народних ігор спостерігається вплив системи багатогранної військової підготовки.

Ключові слова: *бойовий гопак, гра, єдиноборство, військова підготовка.*

The battle hopak is an antique ukrainian single combat. It restored from elements traditional Cossack's fight and enjoy wide popularity in our time. Cources of combat instruction are in many national games, in playgames and amusements for boys. The sistem of the battle training in Ukraine was very broad and various.

Keywords*: battle hopak, play, single combat, military training.*

Із розвитком народних воєнних ігор на Київщині безпосередньо пов'язана культура бойового гопака, яка займає важливе місце в історії та культурі нашого народу. Історія свідчить про те, що розвинена культура народної гри, воєнного танцю завжди відповідала високій культурі і цивілізації народу.

Кожний народ вважав свої народні ігри, воєнні ігри, бойові мистецтва національною гордістю і культурним багатством країни.

У наш час мистецтво воєнного танцю, національне бойове мистецтво досить широко розповсюджене серед населення нашої країни й інших держав. Істотної популярності нині здобула шанована нашими предками культура бойового гопака – українського бойового мистецтва, відтвореного на основі елементів традиційного козацького бою.

Дослідженням особливостей розвитку культури бойового мистецтва займалися такі науковці, як Богуш А.М., Воропай О., Каляндрук Т., Куртяк В., Пілат В.С., Притула О., Яворницький Д.І., вивчаючи його безпосередній вплив як на культуру особистості, так і на культуру суспільства у цілому [2; 3; 5; 6; 9; 10; 11]. В.С.Пілат, український дослідник та знавець бойових мистецтв, продовжує вивчати культуру бойового гопака і поширює її серед молоді.

Мета нашого дослідження – виявити, вивчити та проаналізувати вплив культури бойового гопака на українські народні ігри на Київщині.

© Келехсаєва Л. З., 2011

Як відомо, гопак є своєрідним архетипом етнокультури українців. Витоки культури бойового гопака можна спостерігати ще у часи Запорозької Січі, яку іноземці вважали класичним лицарським орденом. Тоді козацтво вже мало усі лицарські атрибути, як зовнішні – герб, гасло, пароль, так і засадничі – чітка ієрархія, ініціації (починаючи від джури і закінчуючи майстром бойових мистецтв – козаком-характерником) [6, 2].

Ще у XIX ст. по селах ходили мандрівні борці, майстри гопака, які мірялися силами з сільськими хлопцями та вчили їх битися. Ці традиції майстерно описав Т.Г.Шевченко у поемі "Титарівна". Бідний парубок Микита зникає з села на три роки. Навчається у запорожців козацькому бойовому мистецтву. На четвертий рік він повертається в село:

… Завзятий.
У синій шапці, у жупані,
В червоних як калина штанях,
Навприсідки вліта козак [5, 477].

На Запорозькій Січі Микита навчився і боротися, і битися, і мистецтву бойового гопака.

Прадавній гопак був і улюбленим, і необхідним у житті пересічного українця. Гопак походить з глибинних шарів слов'янської культури. Витоки підготовки до цього ратоборства знаходимо і в багатьох іграх.

Система народної воєнної підготовки в Україні була надзвичайно широкою і багатогранною. Багато дитячих ігор для хлопчиків мали воєнно-прикладний характер, сприяючи всебічному розумовому і фізичному розвиткові особистості.

Так, дитяча гра "Ріпка" тренувала вестибулярний апарат. Двоє дітей, повернувшись обличчями один до одного і поставивши ноги разом, бралися за руки і, відхилившись на довжину витягнутих рук, починали швидко крутитися.

У грі "Рожа" тренувались і ноги, і орієнтація. Діти стрибали на одній нозі, намагались догнати інших і не впасти.

Значний вплив на фізичний розвиток людини справляла гра "Боклажок", безпосередньо зміцнюючи ноги. Два хлопці лягали на землю, руки складали коло себе так, аби голова була проти ніг суперника, чіплялися один за голову іншого ногами, намагаючись один одного перекинути так, аби він двічі перекотився.

Здобути розтяжку ніг допомагала гра "Довга лоза". Хлопці грали, ставши один від одного на відстані двох-трьох кроків, бігали уздовж вулиці паралельно один одному. Крайній піднімався і біг, перескакуючи через кожного, і за крайнім лягав. За ним біг і другий, потім наступний і т. д. Деякі, граючи у "Довгу лозу", не лягали, а зупинялися, зігнувшись у попереку. Перескакувати через стоячого, хоча і зігнутого набагато важче.

Гра "Слон" вчила високо стрибати.

Гра "Бій на кониках" навчала витривалості та спритності. Хлопчаки, розділившись на дві ватаги, які, в свою чергу, ділились на "верхівців" і "коней", заскакували один одному на спину або на плечі та з розгону збігались з супротивною ватагою, намагаючись скинути з коней якнайбільше "верхівців" суперника.

"Верниголова" була складніша. Грали 8 парубків. Четверо з них ставали по дві пари – одна напроти другої, нахилялись і ховали голови під плечі один одному. Інші четверо, розбігались, заскакували на них і перевернувшись через голову, ставали на ноги. Після цього вони приймали позицію перших, а ті перескакували через них [5, 250-252].

Швидку реакцію, кмітливість, вміння орієнтуватись по звуку і реагувати на нього відпрацьовували в грі "Дер-дер"("Деркач"). Вбивали кілок на рівній галявині чи на подвір'ї. Двох хлопців прив'язували за праву ногу до кілка. Відстань від них до кілка мала бути 30 кроків, вони бігали навколо нього з зав'язаними очима. Один хлопець мав тріскавку, другий джгут. Перший гравець тріщав і ухилявся від джгута, другий намагався джгутом влучити в першого. Хлопці швидко рухались, присідали, відхилялись, кружляли, захищаючи себе. Ця гра – цікава і корисна підготовка для хлопців і для парубків [8, 111].

В хороводі-грі "Шум" з дитинства вчилися ходити по схрещених руках як по живому містку. Гра вимагала координації рухів і рівноваги, уваги і сміливості [3, 213].

А імітацією бойових прийомів була вже гра "Облавка". На спеціальну високу лаву садили велику солом'яну ляльку, яку треба було збити у стрибку ударом ноги [5, 251].

Ігри "Сліпий Іван", "Попихач", "Панас" навчали парубків умінню орієнтуватися у просторі з заплющеними очима.

Як бачимо, дані ігри є досить популярними серед молоді на Київщині.

Гру "Ставити дзвіницю" з усіх народних ігор можна вважати найскладнішою. Це великодня гра. Ставали в коло п'ять парубків, тримаючись за плечі руками, їм на плечі четверо, на них троє, потім двоє, і на верхівку останній. Така дзвіниця, співаючи, рухалась по селі або навколо церкви. Важко уявити, якої серйозної підготовки вимагала ця гра у сільських парубків.

Цікавість до гопака спостерігалась на початку XX ст. в Україні і за кордоном. Широкій популярності сприяло насамперед використання народних танців у спектаклях корифеїв українського театру. Як писав Микола Садовський, "гопак був доведений до таких шедеврів, що його витанцьовували пар по десять танцюристів…".

На думку дослідника козацьких танців Вадима Купленика, попередником гопака був танець "Козак", і лише внаслідок заборони Катериною II самої назви козаків та подальших утисків танець змінив назву.

Про велику популярність "Козака" ще в XVII ст. свідчить його поширення у Московії (варіант "Козачок") та європейських країнах. Так, у Франції в 60-70-х роках XVII ст. був відомий український танцювальний театр під назвою "Па де Козак", який вже тоді репрезентував мистецтво гопака.

Особливе місце серед чоловічих танців належить військовому ритуальному танцю "Аркан", який танцювали перед військовими виступами. Танець мав на меті перевірити на міцність і витривалість чоловіка-воїна: хто не витримував і розривав руки, того не приймали до танцю (це було своєрідною підготовкою до бою). Вірогідно, "Аркан" був рухливою психологічною підготовкою до вирішальних дій, надихав, давав силу, енергію, піднімав бойовий дух [7, 304].

Велику роль у продовженні традиційних ігор мали молодіжні громади.

Як відомо, парубочі і дівочі громади існували здавна. На Київщині вони збереглися, хоч і в значно слабкій формі, до 30-х років XX століття.

Є відомості про громади XVII століття. Значні релікти давнини, присутні в структурі і характерних рисах громад, свідчать про велике минуле цих об'єднань.

Вони мали обов'язки перед сільською громадою. Найголовнішим з них були допомога у організації традиційних свят і розваг [3, 38-39].

В деяких громадах була навіть таємна мова – не задумуючись над кожним словом, переставляли слова або промовляли їх з останньої букви до першої. Іншим здавалось, що розмовляють поіноземному.

Риси вдачі запорозьких козаків залишались в народі: добросердність, безкорисливість, щедрість, вірність у дружбі, глибока повага до старих і заслужених, простота, поміркованість і винахідливість у скруті.

Про збереження культури бойового гопака свідчить такий факт. В редакцію журналу "Техніка молоді" в 1989 році надійшов надзвичайно цікавий лист від нащадка козаків Леоніда Петровича Беза. Є там згадки про козацьке мистецтво бойовий гопак: "На початку 50-х років в селі Фарбоване Київської області, яке лежить в долині річки Супой… мене щоліта відсилали батьки – вихідці з цього села. Вони мені часто казали: " Завжди прислухайся – доки будеш чути в собі Правду – ти нездоланний!". Тобто прислухайся до себе. Будеш непереможним, не в розумінні фізично, а духовно, і навіть помираючи, не здригнешся. Дідусь ніби відокремлював глибинну моральність від принципів, які йдуть від голови, на різні рівні.

Це мистецтво…для "хлопців жвавих", а для темпераментних і навіть агресивних існував окремий вид. … це був якраз вид на основі гопака. Пригадую, що там був вхід у поєдинок з озброєним або в тісняві навпочіпки, і коли хочуть вдарити зверху або по голові ногою, то на цьому суперника і ловлять. … я, наприклад, знав правила честі дитячих ігор того часу. Нарівні з іншими грав в "попихача". Сутність гри в наступному. Той, кого лічилка визначить "попихачем", зав'язує очі, а хлопці, оточивши його з усіх боків, намагаються штовханом, без підніжки та удару, звалити з ніг. Необхідно було ухилятися і зраз ж поки не штовхнули вдруге, вгадати того, хто штовхав. У цьому випадку титул переходив до нього. Обман у цій грі не допускався. Умів грати і в "цурки – палки" – фактично поєднання фехтування та бігу при важливій якості: без слів взаємодіяти з партнером. Без поразок брав участь у "перегонах".

Я просто відтворював рухи. Після того, як копіювання вдавалося, дід питав: "Грає?". Тобто грає в середині, рух дає задоволення? Я відповідав: грає, повторював рух декілька разів і більше до нього не повертався. І повірте, пройшло 35 років з тих пір, а воно грає так само відчутно і тепер. Спочатку під час копіювання дід співав жартівливі пісні, а я повинен був підспівувати. Після того, як у мене "заграло", співати я міг уже про себе. Але потім звичка думати піснею під час цього специфічного руху залишилась. … гопак був призначений для рубак. Внаслідок тривалої воєнної напруги, коли треба було не один десяток років жити і трудитися, і воювати, у козаків виникло особливе психологічне забезпечення , напевне, ніде більш не відоме. Сутність: що до праці, що до бою – як у грі майже без різниці… " [5, 80-83].

В народі ніколи не згасало передання інформації, яка усно і на практиці переходила від покоління до покоління. Батьки навчали своїх дітей. У селах ще збереглися майстри народної боротьби, які навчали дітей та молодь. Про це свідчить у своїх спогадах засновник Школи бойового гопака Володимир Пілат: " … дід мені розповідав, що був колись в селі такий чоловік … уся його земля була як особливе бойове поле, приходили до нього діти, бавилися, боролися… Жив той чоловік у селі до 1939 року" [5, 289].

В бойовому гопаку основна увага приділяється ударам руками і ногами, техніка є більш наступальною, атакуючою. Проаналізувавши танцювальні рухи гопака, особливо філігранну техніку роботи ногами, можна побачити, що первісно багато прийомів ногами виконувались саме зі зброєю в руках [5,83].

Сама культура бойового гопака пов'язана не лише з народними воєнними іграми, видом спорту чи бойовим мистецтвом, а й з національним молодіжним рухом, що охоплює і об'єднує українців в усьому світі.

Спираючись на історичні корені нашого народу, його засадничі світоглядні позиції, культуру і філософію, вірування, обряди і звичаї, думаю, що багатогранний досвід культури бойового гопака зможе сформувати у молоді дух воїнів, сприяти відродженню її культури і національної гордості.

Культура бойового гопака нині є предметом вивчення не лише культурологів, а й інших науковців, філософів, народознавців, хореографів, педагогів, психологів. У свій час в Україні козаки-воїни засновува-

ли школи бойового мистецтва. І нині, як приклад, маємо відродження шкіл бойового гопака на теренах України. У вищих навчальних закладах України ведеться підготовка фахівців із народних танців, ігор, спостерігається відродження інтересу до бойового гопака. Так, у 2000 р. у Дніпропетровській області на базі Дніпродзержинського коледжу фізичного виховання відкрито спеціалізацію "Бойовий Гопак". У 2004 р. мистецтво бою "Гопак" вводиться в навчальну програму для студентів Київського університету "Україна".

З 2004 р. на базі Козацької лицарської школи діє мистецький центр Арт-шоу "Гопак", що займається організацією показових виступів та концертних шоу-програм, презентує набутки української культури, народних ігор в Україні та поза її межами.

Вивчається гопак як вид народного танцю і в КНУКіМ на кафедрі народної хореографії.

У 2001 р. було створено і зареєстровано Міжнародну федерацію бойового гопака, яка займається поширенням бойового гопака за межами країни. Нині вона нараховує близько 10 тис. послідовників в Україні та в світі.

Цікавим є той факт, що у 2001 р. у місті Черджоу у Південній Кореї відбувся IV Всесвітній фестиваль бойових мистецтв, на якому збірна України з бойового гопака посіла третє місце, чим привернула увагу усього світу бойових мистецтв. По завершенні фестивалю, учні школи бойового гопака подарували книгу українського дослідника В.Пилата "Бойовий гопак" до бібліотеки Шаоліню.

Зацікавлення до бойового гопака виявляють не тільки чоловіки, а й жінки. Так у 2002 р. було відкрито експериментальну школу з українського жіночого бойового мистецтва "Асгарда", яка неодноразово представляла Україну на міжнародному рівні. Це мистецтво базується на культурі бойового гопака, але в ньому враховуються можливості жінки. Дівчата вивчають боротьбу, техніку і тактику ведення бою, володіння різними видами зброї і систему самозахисту.

Впродовж 2003-2004 рр. збірна України із бойового гопака та "Асгарда" декілька разів демонструвала українські бойові мистецтва в Республіці Польща.

В школах українського бойового гопаку стосунки між керівником та учнями за рівнем співпереживання, піклування і турботи швидше нагадують велику патріархальну українську родину, де усі шанують і поважають один одного. Учні шкіл мають спеціальний національний тренувальний одяг: шаровари, вишиванка, пояс. У шароварах не парко й зручно розтягуватися. Вишиванка, на відміну від кімоно, під час занять ніколи не "розхристується". Пояс захищає живіт і поясницю, і, що головне, бере на себе додаткову вагу тіла.

Слід відмітити, що з 1997р. за підтримки активної студентської молоді почав діяти осередок українського бойового мистецтва "Гопак" на базі Київського Національного Університету ім. Т.Г.Шевченка. З 2004 р. на базі козацької лицарської школи діє мистецький центр. Серед найвідоміших виступів вихованців та майстрів бойового мистецтва "Гопак" – участь у Міжнародному фестивалі бойових мистецтв у південній Кореї, де вони увійшли у трійку кращих; Всесвітньому фестивалі театрального мистецтва в Англії; виступах у рамках співочого конкурсу Євробачення-2005; Всесвітньому форумі українців. Виступи Арт-шоу "Гопак" можна побачити під час різноманітних масових заходів: Дня незалежності, днів Європи в Україні, свята Покрови, дня Києва та багатьох інших.

Вже декілька років поспіль в Києві проходить традиційний Всеукраїнський фестиваль "Козацька звитяга".

З 2007 р. козацька лицарська школа розвиває культуру народних ігор на Київщині, влаштовує дитяче спортивно-фольклорне свято "Козацький гарт" та святкування Калити. Одним з напрямків роботи є відродження кінної справи в Україні. З 2009 р. на базі школи діє кінно-акробатичний театр "Кош". У 2010 р. козацька лицарська школа провела перший кінний фестиваль "Запрягай фест" в смт. Глеваха. Козацька лицарська школа щорічно у різних куточках України проводить оздоровлення дітей у дитячому таборі "Козацька фортеця", навчально-шкільні семінари для старших учнів, різноманітні екскурсії та походи. Під час семінарів відбуваються заняття із вивчення мистецтва бою "Гопак", акробатики, туризму, вміння виживати в екстремальних умовах; практикуються кінні та водні види спорту; теоретичні заняття з історії і культури України, співу, театрального мистецтва, загартування водою, повітрям, сонцем, навички правильного користування дарами природи, вивчення таємниць травознавства та народної медицини.

Як відомо, за останні два десятиліття у нашій країні відбулося зменшення кількості культурно-дозвіллєвих закладів, які займаються розвитком дітей, підлітків і молоді, проведенням народних, у т.ч. воєнних ігор, що і зумовило у деякій мірі занепад культури бойового гопака. Проте нині спостерігається значне зростання інтересу різних верств населення до вивчення народних ігор, до участі у воєнно-патріотичних іграх, зборах, фестивалях. Одним з прикладів є поширення участі юнацтва у "Джурі" – дитячо-юнацькій воєнно-спортивній патріотичній грі. Одним із організаторів зльоту "Джура-2010" були Рада українського козацтва при президентові України та Міжнародна благодійна установа "Центр національного відродження". Серед завдань зльоту визначалися пропаганда та популяризація серед молоді культури і краєзнавства, воєнно-прикладних видів спорту, українських народних бойових мистецтв, вивчення історії визвольних змагань, української військової традиції [4, 4]. Водночас даний культуротворчий процес потребує як вивчення з боку науковців, так і розробки культурної молодіжної політики, впровадження науково-методичного забезпечення серед фахівців, зрештою і його подальшого нормативного урегулювання.

Бойове мистецтво, військовий танець козаків, елемент національної святково-розважальної культури – три постаті українського гопака. В багатьох іграх ми також бачимо і воєнні витоки, і забави, і активний відпочинок. Вони пов'язують минуле і майбутнє. Поки в житті українців будуть народні ігри, танці, пісні, бойові мистецтва національний етнокод збереже і відродить самосвідомість, духовність, гордість, гідність і честь. Можна пишатись, що народна пам'ять обирає все найцінніше з життя предків, зберігає і відтворює в сучасності.

Сучасна молода людина кожного дня повинна працювати на благо держави. Українець має використовувати для цього усі свої сили. В цьому нам допоможуть давні українські системи підготовки ратоборців, які втілилися у систему багатьох народних ігор, які одночасно є і захистом, і засобом для розквіту віри у Бога, формування світоглядної позиції, певних моральних цінностей, розвитку почуття відповідальності і справедливості у людини, а отже, розквіту морально здорового суспільства.

Використані джерела

1. Баран В. Д. Історія культури давнього населення України // Історія української культури; [за ред. П.П. Патона] у 5 т. / Баран В.Д. – К. : Наукова думка, НАН України, 2001. – Т. 1. – 1134 с.

2. Богуш А.М. Українське народознавство: навч. пос. для вузів; [за ред. С.П.Павлюка] / А.М.Богуш, Н.В Лисенко. – 3 вид. – К.: Знання, 2006. – 568 с.

3. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнограф. нарис [текст] / Олекса Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 589 с.

4. Дитячо-юнацька військово-патріотична спортивна гра українського козацтва "Джура – 2010" // Рада козацька. – 2010. – №13— 14(34). – С. 1-8.

5. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України / Тарас Каляндрук. – Львів: Піраміда, 2007. – 304 с.

6. Куртяк В. Козацтво – лицарство України / Володар Куртяк // Триглав. – 2010. – №5(05). – С. 2-3.

7. Лозко Г.С. Українське народознавство / Галина Лозко. – К: АртЕк, 2006. – 472 с.

8. Пам'ятки історичної думки України: українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – 412 с.

9. Пилат В. Бойовий гопак/ Володимир Пилат. – Львів: Галицька вид. спілка, 1999.—336с.

10. Притула О. Українське бойове мистецтво "Спас" / Олександр Притула. – Запоріжжя: Вид. центр "Запорізький Спас", 2000. – 60 с.

11. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків / Яворницький Д.І. – Львів: Світ, 1990. – 319 с.

12. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Дніпро, 1988. – 774 с.

УДК 304.42(477)

Ольга Зіновіївна Кузьо
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ

У статті запропоновано концепцію визначення поняття "державна культурна політика" як складової понятійного апарату культурології.

Ключові слова: *культурна політика, субкультура, картина світу, національна картина світу, суб'єкт культурної політики, об'єкт культурної політики.*

This article proposes the concept of the definition of national cultural policies as a component of notions culture

Keywords*: cultural policy, subculture, world model, national picture of the world, subject of cultural policy, object cultural policy.*

Аналіз поняття "державна культурна політика" доводить зацікавленість наукової думки у дослідженні зазначеного феномена з позиції гуманітарних та соціальних наук – філософії, естетики, соціології, політології, а також державного управління. Втім, осмислення означеного поняття з позицій культурологічного аналізу поки що не відбулося. Це актуалізує подальші теоретичні дослідження культурної політики як складного явища суспільного життя із використанням теоретичного інструментарію культурології.

Мета статті – дати визначення поняття "державна культурна політика" як складової понятійного апарату культурології.

Для досягнення поставленої мети продуктивним уявляється застосування системного підходу, що ґрунтується на дискурсі навколо таких культурологічних категорій, як "субкультура", "картина світу", "національна картина світу", а також "суб'єкт культурної політики" та "об'єкт культурної політики". Зазначений аналіз дозволяє комплексно дослідити культурну політику як складне багатоаспектне явище у функціональному зв'язку усіх його елементів та частин.

Складна структура змісту культури дає можливість виділити в її межах більш вузькі соціальні системи – субкультури. Вони суттєво відрізняються одна від одної, можуть конституюватися за націо-

© Кузьо О. З., 2011

нальними, релігійними, віковими, професійними тощо ознакам. При цьому будь-яка субкультура прагне не тільки до самозбереження, а й до максимального поширення свого впливу в тому культурному співтоваристві, в якому вона функціонує. Крім того, подібно до інших соціальних систем, субкультури взаємодіють між собою, еволюціонують у змінюваних соціокультурних умовах. Між субкультурами можливі конкуренція та конфлікти (наукові, релігійні, художньо-естетичні, етнічні). Подібні конфлікти мають суттєвий вплив на формування та здійснення державної культурної політики [3, 67].

Субкультурна стратифікація суспільства, за визначенням В.С.Жидкова та К.В.Соколова, виконує низку життєво важливих функцій. Одна з них – стримування соціокультурної ентропії, що полягає у запобіганні соціокультурній однорідності суспільства, встановлення якої означало б ліквідацію різноманіття, притаманного будь-якій розвиненій системі, а відповідно, загибель даного соціуму. Отже, саме соціокультурна диференціація привносить у суспільство необхідне різноманіття, що проявляється у тому, що "периферичні" субкультури, максимально віддалені від ядра культури, несуть в собі принципово інше змістовне навантаження.

Так, діаметрально протилежні субкультури, зокрема деякі консервативні, або навпаки інноваційні субкультури, що охоплюють представників авангардної інтелігенції, студентства, молоді тощо, виступають своєрідними лабораторіями, які здійснюють апробацію подальших шляхів розвитку культури. Як інноваційні, так і консервативні субкультури функціонально є однаково необхідними. Адже для реалізації потреби у будь-якій соціокультурній трансформації у суспільстві мають бути присутніми субкультури із відповідним змістом, що можуть відреагувати на відповідні запити апробованими інноваціями.

Відсутність чи мала кількість субкультур або їх недостатня своєрідність активізують ентропійні тенденції в суспільстві. Крім того, суспільство, що характеризується бідністю субкультур, особливо тих, які культивують інноваційні процеси, поступово демонструє появу тенденцій, спрямованих до стагнації, а також недостатність перетворювального потенціалу. І навпаки, різноманіття культурної структури суспільства, багатство його субкультур свідчить про нарощення антиентропійних тенденцій, про потенційні можливості його соціокультурного розвитку. При цьому самі субкультури стають носіями цих можливостей.

Виходячи з цього, можна стверджувати, що субкультурна стратифікація є необхідною умовою розвитку та перетворення культури суспільства. При цьому роль субкультур не обмежується представленням суспільству існуючих інновацій чи раритетів. Субкультури можуть безпосередньо впливати на трансформацію ядра культури і, пробуджуючи його до розвитку, стають необхідними елементами складного механізму, що розвиває та перетворює культуру суспільства в цілому [4, 117].

З огляду на співвідношення субкультурного різноманіття суспільства та культурної політики слід зазначити, що соціокультурна стратифікація не тільки визначає напрями культурної політики національної держави, а й сама регулюється засобами культурної політики. Це положення ґрунтується на тому, що держава, чиїм завданням є збереження ядра культури, зазвичай не буває відстороненою від боротьби субкультур. Навпаки, державна культурна політика, що здійснюється за рахунок суспільних ресурсів, спрямована на активізацію взаємодії субкультур, регулювання їх взаємовпливу.

Як зауважує сучасний культуролог А.Я.Флієр, сама ідея єдиної, соціально недиференційованої нормативної культури для всього суспільства є нездійсненною, як і створення соціально монолітного суспільного організму. Навпаки, історично усталене суспільство, як правило, відзначається вельми складною та дрібною соціальною структурою та відповідно культурою. Саме тому, на думку вченого, найважливішим завданням культурної політики є сприяння процесам соціальної диференціації та ієрархізації культури, більшої спеціалізації її окремих пластів у відповідності до потреб різних прошарків суспільства. Саме соціальна багатошаровість культури є найсуттєвішою ознакою її зрілості. Відповідно, важливим представляється підтримка цих соціальних субкультур у стані "відкритих систем", здатних до вільного взаємообміну, соціально актуальними формами та новаціями [7, 18].

Отже, відзначаючи соціальну багатошаровість культури, її субкультурне різноманіття, наявність якого характеризує будь-яке зріле та історично усталене суспільство, можна дійти висновку, що найважливішим завданням культурної політики є сприяння процесам соціальної диференціації та ієрархізації культури. Разом з тим саме субкультурне різноманіття породжує множинність такого феномена, як картина світу.

На думку сучасних культурологів В.С.Жидкова і К.Б.Соколова, різноманіття картин світу, з одного боку, складає культурне багатство суспільства, а з іншого – суттєво заважає вирішенню головного завдання державної культурної політики – формування у всіх громадян максимально одноманітної картини світу, яка здатна консолідувати суспільство.. Дослідники відзначають, що своєрідна картина світу притаманна будь-якій соціальній спільноті – від нації чи етносу до соціальної чи професійної групи чи окремої особистості. Крім того, кожному етапу історичного розвитку цивілізації відповідає певна картина світу, яка змінюється із часом. Так, картина світу визначається сучасними дослідниками як система уявлень людини про світ та своє місце в ньому, а також комплексне уявлення про конкретну дійсність та про взаємовідношення з нею людини [5].

Більш точно картину світу В.С.Жидков та К.Б.Соколов визначають як

- систему образів – наглядних уявлень про світ та місце людини в ньому;

- систему зв'язків між ними – відомості про взаємовідношення людини з дійсністю: людини з природою, людини з суспільством, людини з іншою людиною і з собою;

- життєві позиції людей, що зароджуються на основі взаємозв'язку образів та відомостей про світ, їх переконання, ідеали, способи пізнання та діяльності, знання, цінності та духовні орієнтири [4, 54]. Відповідно до цих особливостей картина світу цілком визначає своєрідність сприйняття та інтерпретацію людиною подій та явищ, є основою, фундаментом світосприйняття, спираючись на який людина відповідним чином реалізує себе у світі. Втім, картина світу має динамічний характер, що зумовлює постійні зміни, коригування картини світу під впливом життєвих обставин.

Сучасні вітчизняні філософи (Л.Т.Левчук, В.І.Панченко, О.І.Оніщенко, Д.Ю.Кучерюк), розглядаючи питання національної культурної політики, вводять поняття "загальнонаціональна картина світу", яке являє собою ядро культури, що забезпечує взаєморозуміння та взаємодію громадян усередині держави. Оскільки в кожно¬му суспільстві віками формувалася національна картина світу, то вона є невід'ємною складовою культури та культурної політики держави, а також складає ядро культури і забезпечує взаєморозуміння представників різних субкультур, які створюють певну культурну спільність. Загальнонаціональна картина світу є основним об'єктом державної культурної політики [2, 398].

З огляду на варіативність визначень поняття "культурна політика" та відсутність у пропонованих трактовках категорій суб'єкта та об'єкта культурної політики слід проаналізувати сучасні наукові концепції в аспекті суб'єктної та об'єктної складових культурної політики. Саме принципи взаємодії суб'єктів або акторів не тільки розширює власне суб'єктне поле культурної політики, а й визначає вибір її моделей, цілей та інструментарію для реалізації.

Проблему визначення суб'єкта культурної політики вітчизняні вчені вирішують на основі філософсько-культурологічних позицій. Так, виходячи з того, що художнє життя суспільства являє собою поле боротьби різних суб'єктів – гро¬мадських спільнот (носіїв різних субкультур), творців культурних цінностей, різних соціальних інститутів та держави, основним суб'єктом культурної політики вчені визначають саме національну державу.

Учасниками культурно-політичних процесів є всі інституції та суб'єкти, що беруть участь у соціокультурному житті, їх можна поділити на три складові:

– спільноти, що становлять різні субкультури у межах національної спільності й мають відмінні картини світу. Саме для них і заради них існує культурна політика; саме їхні картини світу і є об'єктом культурної політики;

– люди, які створюють "продукти" культури: художники, актори, режи¬сери, співаки, композитори, музиканти, критики, вчені в галузі культу¬ри та мистецтва, письменники, журналісти, іміджмейкери, продюсе¬ри, телеведучі та ін.;

– люди, які здійснюють культурну політику: державні діячі, чиновники, меценати, керівники закладів культури [2, 399].

Варто погодитись із думкою російського культуролога А.Я.Флієра про те, що визначення суб'єкта культурної політики є одним з найважливіших завдань культурології. Виходячи із необхідності диференціювати власне культурну політику та оперативне управління культуротворчими процесами як два різних рівня стратегії і тактики управлінської діяльності, вчений дає визначення об'єкта та суб'єкта культурної політики.

Так, на його думку об'єктом культурної політики є все суспільство в цілому, яке визначає масштаби впливу цієї політики як на загальнонаціональному, так і на загальнодержавному рівнях. Разом з тим неоднорідність будь-якого суспільства (національна, соціальна, конфесійна та ін.) вимагає виваженого поєднання універсальної культурної політики з локальними методами, що відповідають потребам тієї чи іншої частини суспільства [7, 17].

Щодо визначення суб'єкта культурної політики вчений доводить, що суб'єктом, який реалізує культурну політику, виступає в першу чергу суспільство, діяльність якого лише коригується державними інстанціями. Суспільство, як вказує дослідник, виступає одночасно об'єктом та суб'єктом культурної політики, діє як соціокультурна система, здатна самоорганізовуватися та саморозвиватися, безперервно адаптуючись до конкретно-історичних умов буття, що супроводжується зміною культурно-ціннісних орієнтацій суспільства. При цьому роль професійних культуротворчих організацій залишається надзвичайно важливою, адже вони виступають як регулятори, стимулюючі процеси соціокультурної самоорганізації, саморозвитку і особливо самовиявлення суспільства у будь-яких формах. Отже, важливою є думка про те, що неприпустимим є обмеження суб'єкта культурної політики однією державою та органами його управління [7, 17].

Суб'єктами культурної політики російські культурологи В.С.Жидков та К.Б.Соколов визначають сукупність соціальних інститутів, зайнятих творенням культурних цінностей з їх наступною фіксацією на деяких матеріальних носіях або в навичках людей, а також відбором, збереженням та трансляцією культурних цінностей. Відповідно, серед суб'єктів культурної політики вчені виділяють тих, хто створює культурні цінності, робить їх доступними для користувачів, пропагує, і тих, хто їх сприймає.

Утім, найбільш впливовим суб'єктом культурної політики, за визначенням дослідників, є держава. Це зумовлено тим, що держава як суспільний інститут володіє найбільшими ресурсами й можливостями впливу на культурне життя. Регулювання культурного життя суспільства держава здійснює за рахунок державного бюджету, створеного зусиллями усіх членів суспільства, в той час, коли інші суб'єкти культурної політики можуть використовувати тільки власні ресурси. Дія держави на культурне

життя відбувається через управління релігією, наукою, мистецтвом, через вироблення та трансляцію державної ідеології через систему освіти та засобів масової комунікації.

З огляду на це можна стверджувати, що саме держава здатна зберігати або змінювати національну картину світу або картину світу певної субкультури. Ця взаємодія є результатом відповідного концептуального бачення суб'єкта культурного життя про бажаний стан системи "культура", визначення стратегічних цілей та на їх основі вироблення пріоритетних завдань з використанням відповідних метолів впливу на культурне життя.

Втім, від того, наскільки державі вдається узгоджувати неспівпадаючі інтереси різних суб'єктів культурного життя і разом з тим врахувати стратегічні національно-культурні інтереси, залежить ефективність її культурної політики.

Російський вчений-культуролог І.І.Горлова доводить, що основними суб'єктами культурної політики є держава та її спеціальні органи як в центрі, так і на місцях – у регіонах. Крім того, суб'єктами культурної політики можуть виступати громадські організації, населення країни – творці культурних цінностей з одного боку, так їх споживачі з іншого. Слід зазначити, що в умовах переходу до ринкових відносин у економіці суб'єктами дедалі більше стають різноманітні комерційні структури, організації, приватні особи.

Підсумовуючи, дослідниця констатує, що у реалізації культурної політики можна виділити чотири групи її суб'єктів. Одна з основних – це вчені і політики, які на основі аналізу традицій і реалій культурного життя, визначають концепцію її руху на найближчу чи віддалену перспективу; друга – населення країни, регіону, особистості і соціальні групи, які виступають у ролі "споживачів" культурних цінностей, своєрідного "замовника на культуру"; а також творці культурних цінностей (вчені, письменники, музиканти, художники, педагоги тощо); організатори культурного життя людей, менеджери, що працюють як органах культури, так і в конкретних установах і які "перетворюють" концепцію культури в конкретні програми, а також мобілізують матеріальні, фінансові, кадрові ресурси на її реалізацію [1, 73].

У Законі України "Про культуру", ухваленому Верховною Радою України у грудні 2010 р., запропоновано визначення суб'єктів діяльності у сфері культури й відповідно – у сфері культурної політики. Згідно із зазначеним Законом суб'єктами діяльності у сфері культури є перш за все держава в особі уповноважених органів виконавчої влади, а також: професійні творчі працівники, наукові працівники, педагогічні працівники закладів освіти у сфері культури, працівники культури та митці, які працюють на засадах аматорського мистецтва. Роль суб'єктів також відводиться закладам культури, підприємствам, установам та організаціям всіх форм власності. Важливим доповненням цієї Статті Закону є розширення кола суб'єктів культурної політики за рахунок як окремих громадян, об'єднань громадян, які провадять діяльність діяльності у сфері культури, так і територіальних громад в особі органів самоврядування [6].

Отже, проведений на основі міждисциплінарного підходу аналіз поняття "державна культурна політика" дає можливість стверджувати, що невід'ємними його складовими можуть стати категорії: субкультура як ознака соціокультурної диференціації суспільства та необхідна умова розвитку та перетворення культури; картина світу, формування якої залежить від існування субкультурних підсистем, що інтерпретується як система уявлень про світ в цілому, про місце людини в ньому та про взаємозв'язки людини з навколишньою дійсністю; суб'єкти культурної політики, представлені як усім суспільством в цілому, так і групами населення – носіями різних субкультур, творцями культурних цінностей, різними суспільними інститутами, що займаються їх збереженням й розповсюдженням, громадськими організаціями, а також держави, що виступає провідним суб'єктом культурної політики.

Отже, поняття "культурна політика", або "політика держави у сфері культури" у нашому дослідженні може бути уточнено з культурологічних позицій із застосуванням зазначених категорій. З огляду на це державну культурну політику ми визначаємо як політику держави у сфері культури, що здійснюється державою – провідним суб'єктом культурної політики за рахунок суспільних ресурсів, спрямовану на активізацію взаємодії субкультур шляхом формування загальнонаціональної картини світу – ядра культури суспільства та на реалізацію культурних потреб різних суб'єктів культурного життя з урахуванням стратегічних національно-культурних інтересів.

В умовах національної держави національна політика держави у сфері культури має бути спрямована на підтримання національної картини світу і через неї – на підтримання єдності нації.

Отже, культурна політика держави має бути невід'ємною частиною усіх аспектів державної політики в цілому, що віддзеркалює її духовно-ціннісний та морально-нормативний аспекти, має стати найважливішою складовою соціальної політики, яка, в свою чергу, в сучасних умовах може бути лише комплексною соціально-культурною, а також має складати власне культурну політику як особливий напрям державної та регульований державою вид суспільної діяльності зі стимулювання соціально прийнятних духовно-ціннісних та соціально-нормативних змістів і форм суспільного та індивідуального буття.

Використані джерела

1. Горлова И.И. Культурная политика, культурологическое образование: региональный аспект /И.И.Горлова; Краснодар. гос. акад. культуры Краснодар. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та культуры , 1997. – 200 с.

2. Естетика: Підручник /Л.Т.Левчук, В.І.Панченко, О.І.Оніщенко, Д.Ю.Кучерюк; [за заг. ред. Л.Т.Левчук]. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К.: Вища шк., 2005. – 431 с.: іл.

3. Жидков В.С. Культурная политика России: теория и история. : [Учеб. пособие для вузов] / Жидков В.С., Соколов К.Б. – М.: Изд. сервис "Акад. Проект", 2001. – 590, [1] с.

4. Жидков В.С. Искусство и картина мира /В.С.Жидков, К.Б. Соколов; М-во культуры Рос. Федерации. Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания. – СПб.: Алетейя, 2003. – 463 с.

5. Жидков В.С. Искусство и общество /В.С.Жидков, К.Б.Соколов; Рос. акад. наук, М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – СПб. : Алетейя , 2005 – 589, [3] с.ил., табл.

6. Закон України "Про культуру": станом на 20 січня 2011 р. /Верхов. Рада України. – Офіц. вид. – К.: Парлам. вид-во, 2011. – 21 с. – (Закони України).

7. Флиер А.Я. О новой культурной политике Росии /А.Я.Флиер //Общественные науки и современность. – 1994. – № 5. – С. 14-25.

УДК 008: 168.522

Наталя Анатоліївна Луценко
викладач Республіканського вищого навчального закладу "Кримський інженерно-педагогічний університет"

ТВОРЧІСТЬ ОСОБИСТОСТІ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

У статті йдеться про види творчості, етапи і стадії творчого процесу, подається аналіз різних концепцій творчого процесу. Автор розглядає характеристики творчої особистості та соціокультурні фактори творчості. Аналізуються вимоги і критерії творчого середовища.

Ключові слова: *творчість, творчий процес, творча особистість, творче середовище, культура.*

This article deals with the kinds of creativity, phases and stages of the creative process, analyzes the various concepts of the creative process The author examines the characteristics of creative personality, and sociocultural factors of creativity. Author analyzes the requirements and criteria of the creative environment.

Keywords*: creativity, creative process, creative personality, creative environment, and culture.*

Багатогранність процесу творчості знайшла своє відображення перш за все в його дефініції. На думку дослідників, поняття "творчість" має різні значення в трактуванні філософів, культурологів, психологів. Проте, незважаючи на відмінності у визначенні творчості, дослідниками виділено два загальні елементи в наявних визначеннях: новизна (оригінальність, несподіванка) і значення (доцільність, значущість, корисність).

Теорії творчості, як правило, зосереджені на одному з її аспектів:

- творча особистість (особисті якості, навички, мотивація) [5; 8];
- творчий процес (етапи: підготовка, інкубація, висвітлення, перевірка) [1; 4; 7];
- творчість (якості: новизна / оригінальність) [1; 3];
- творче середовище / умови творчості (соціально-культурні чинники – creativogenic) [12].

В рамках першого напряму звернемося до досліджень вчених-психологів. У психологічній літературі існують дві основні точки зору на творчу особистість. Згідно з однією, креативність, або творча здатність, в тому або іншому ступені властива кожній нормальній людині. Вона так само невід'ємна від людини, як здатність мислити, говорити і відчувати. Більше того, реалізація творчого потенціалу, незалежно від його масштабів, робить людину психічно нормальною. Позбавити людину такої можливості означає викликати у неї невротичні стани.

Згідно з другою точкою зору, не будь-яку (нормальну) людину слід вважати творчою особою, або творцем. Подібна позиція пов'язана з іншим розумінням природи творчості. Тут, окрім незапрограмованого процесу створення нового, береться до уваги цінність нового результату. Він має бути загальнозначущим, хоча масштаб його може бути різним. Найважливішою межею творця є сильна і стійка потреба в творчості. Творча особистість не може жити без творчості, вбачаючи в ній головну мету й основний сенс свого життя [1, 2,4]. Дослідники виділяють декілька видів творчості залежно від функцій, які вони несуть:

- основною функцією художньої творчості є створення нових емоцій, а результатом – витвори мистецтва;
- основною функцією наукової творчості є створення нових знань, результатом – відкриття, теорії, публікації;
- основна функція технічної творчості – створення нових засобів і предметів праці, результат – технічне вдосконалення, винаходи;
- основна функція спортивної творчості – створення нових результатів, результат – рекордсмени.

© Луценко Н. А., 2011

Отже, термін "творчість" вказує і на діяльність особи, і на створені нею цінності, які з фактів її персональної долі стають фактами культури. Як відчужені від життя суб'єкта його пошуків і дум ці цінності також неправомірно пояснювати в категоріях психології як нерукотворну природу.

Визначенню поняття творчої особистості у філософській, педагогічній і психологічній літературі велику увагу приділяє низка дослідників (В.І.Андрєєв, Д.Б.Богоявленська, Р.М.Грановська, А.З.Зак, В.Я.Кан-Калик, Н.В.Кичук, Н.В.Кузьміна, А.Н.Лук, С.О.Сисоєва, В.А.Цапок та ін.). Творча особистість, як вважає В.Андрєєв, – це такий тип особи, для якого характерна стійкість, високий рівень спрямованості на творчість, мотиваційно-творча активність, яка виявляється в органічному єднанні з високим рівнем творчих здібностей, що дозволяють їй досягти прогресивних, соціальних і особливо значущих результатів в одній або декількох видах діяльності [4, 5-9].

Психологи розглядають творчість як високий рівень логічного мислення, яке є поштовхом до діяльності, "результатом якої є створені матеріальні і духовні цінності" [6, 10-16]. Більшість авторів погоджуються з тим, що творча особистість – це індивід, який володіє високим рівнем знань, має прагнення до нового, оригінального. Для творчої особистості творча діяльність є життєвою потребою, а творчий стиль поведінки – найбільш характерним. Головним показником творчої особистості, її визначальною ознакою вважають наявність творчих здібностей, які розглядаються як індивідуально-психологічні особливості людини, що відповідають вимогам творчої діяльності і що є умовою її успішного виконання. Творчі здібності пов'язані із створенням нового, оригінального продукту, з пошуком нових засобів діяльності. Н.В.Кичук визначає творчу особу за допомогою її інтелектуальної активності, творчого мислення і творчого потенціалу [11, 13]. Також велике значення для розуміння особливостей творчої особи має особливе формування розумових дій. Поглиблення психологічного змісту розумового процесу характеризується тим, що зміні "понятійних характеристик об'єктів" часто передують зміни операціональних сенсів і емоційних оцінок, що словесно формульовані знання про об'єкт не обов'язково носять характер понять у суворому сенсі слова [5]. Я. А. Пономарьов, що зробив істотний внесок до розробки проблеми психології творчого мислення, розглядає творчість як "механізм продуктивного розвитку" і замінює його на таке поняття, як базальне розширення надбудовно-базальної системи [5]. У психологічному плані функціонального розвитку це дослідження тих новоутворень, які виникають у діяльності у результаті рішення задачі.

Так, Я.А. Пономарьов замінює поняття "несвідоме" або "неусвідомлене" (за визначенням К. Юнга) на термін "базальний компонент". Розвиток емоційних процесів у творчої особи теж мають свої особливості. Якщо пригадати одну з класичних схем творчого процесу: підготовка, дозрівання, натхнення, перевірка – і співвіднести її з наявними дослідженнями з психології мислення, то при всій умовності схеми таке співвідношення дозволяє констатувати, що перша і четверта ланки творчого процесу вивчаються набагато інтенсивніше, ніж друга і третя. Отже, на даний момент саме їм необхідно приділити особливу увагу. Дослідження натхнення на лабораторних моделях і є вивчення умов виникнення і функцій емоційної активації, емоційних оцінок, що виникають по ходу вирішення розумових завдань. Наприклад, у роботах з психології наукової творчості переконливо показується, що діяльність ученого завжди опосередкована категоріальним ладом науки, що розвивається за своїми законами, незалежних від індивіда, але разом з тим допускається відоме зіставлення "суб'єктивно-переживального" і "об'єктивно-діяльнісного" плану, якому можна дорікнути за епіфеноменолістичне трактування "переживань", тобто функцій емоційно-афектної сфери [5].

Учені-дослідники виділяють такі основні особливості творчої особи, як: сміливість думки, схильність до ризику; фантазія; проблемне бачення; уміння мислити; здатність знаходити суперечність; уміння переносити знання і досвід в нову ситуацію; незалежність; альтернативність; гнучкість мислення; здібність до самоврядності [2, 9]. Так, В.Моляко вважає однією із основних якостей творчої особи прагнення до оригінальності, до нового, заперечення звичайного, а також високий рівень знань, умінь аналізувати явища, порівнювати їх, стійкий інтерес до певної роботи, порівняльне швидке і легке засвоєння теоретичних і практичних знань, схематичність і самостійність у роботі [16, 56-57].

Відтак, виділені такі характеристики творчої особи: людина наділена свободою вибору. Особа може вибирати наміри і цілі, проводити відбір розумових операцій і дій, тому людина стає істотою творчою. Людина-творець – система, якою управляють; джерело її дії міститься перш за все в суб'єкті, а не в об'єкті. В процесі творення особа спрямована на внутрішній і зовнішній розвиток. Розвиток – головна мета особистості. Дії людини, особливо його думки і дії, великою мірою впливають на те, яке місце вона займає в масштабах добра і зла; під їх впливом вона стає гуманною або негуманною [9, 10]. Зміст представлених передумов показує, що ми маємо справу з позитивною концепцією людини, яка, будучи обдарованою свободою вибору, керує своєю поведінкою, переходить межі власних досягнень і можливостей, прагне до розвитку і високої самооцінки і зміни своєї Я-концепції.

Аналіз літератури показав, що дослідники виділяють два види мотивації до творчості: внутрішня, яка полягає в задоволенні від реалізації своїх творчих здібностей; зовнішня, яка визначається боротьбою за існування, практичними вигодами, прагненням відрізнитися або заробити захоплення інших.

В рамках другого напряму розглядається сам творчий процес, його стадії й етапи. Аналіз праць Т. Рібо, Б. А. Лезіна, П. К. Енгельмейєра, А. М. Блоха, Ф. Ю. Левінсон-Лессінга, Г. Уоллеса дозволив виділити наступні стадії: підготовка (особливий діяльнісний стан як передумова інтуїтивного проблиску нової ідеї); дозрівання (несвідома робота над проблемою, інкубація ідеї); натхнення (в ре-

зультаті несвідомої роботи в сферу свідомості поступає ідея рішення, спочатку в гіпотетичному вигляді, у вигляді принципу, задуму); розвиток ідеї, її остаточне оформлення і перевірка" [1, 11- 13]. Розглянемо найбільш цікаві, на нашу думку, описи творчого процесу.

Так, Пуанкаре виділяє чотири стадії творчого процесу: постановка задачі і спроба її розв'язання; несвідома робота над задачею; інсайт; завершення і перевірка розв'язання. Особлива цінність такого алгоритму полягає в тому, що він народився з власного досвіду знаменитого математика. Анрі Пуанкаре образно описує першу стадію безплідних спроб рішення вже поставленої задачі, другу стадію як час, проведений поза задачею. Цікавий момент інсайту, якому передує незвичайна поведінка, підвищена тривожність. Аналогічний стан випробовував Ф. А. Кекуле, що відкрив формулу бензолу. І, нарешті, підведення підсумків.

Б. А. Лезін виділив схожі стадії: свідома – несвідома – натхнення. Проте він ігнорує роль підведення підсумків. Власне, Лезін указує, що творчість не потребує повторної перевірки. Мало відрізняється від названих схема творчого процесу, запропонована П. К. Енгельмейєром. Учений позначив всього три акти: бажання, знання, уміння. І повністю переніс відповідальність за акт творчості на особу. Проте, його схема більше описує процес наукової творчості. Звертає на себе увагу той факт, що творчий процес, за Енгельмейєром, стоїть на трьох китах: мотивація, теорія і практика. Ми вважаємо, що така схематизація декілька спрощує саме розуміння творчості.

У схемі П. М. Якобсона стадії творчого процесу виділені детальніше:

1. Період інтелектуальної готовності.
2. Розсуд проблеми.
3. Зародження ідеї – формулювання задачі.
4. Пошук рішення.
5. Отримання принципу винаходу.
6. Перетворення принципу на схему.
7. Технічне оформлення і розгортання винаходу.

Потрібно відзначити, що подібна схема цілком описує процес створення П. М. Якобсоном мовної моделі спілкування. Проте, як і в разі П.К. Енгельмейєра, ми вважаємо, що така жорстка структуризація не дає можливості цілісно розглянути процес творчості.

Для нашого дослідження цікава концепція відомого канадського лікаря і біолога Ганса Сельє, який порівнює наукову творчість з відтворенням потомства і виділяє сім стадій творчості. Його опис процесу творчості, з емпіричної точки зору, можна вважати достатньо достовірним [5, 8,13]. Інші дослідники пропонують виділити 9 стадій творчого процесу, враховуючи розглянуті Сельє.

В цілому процес творчості можна представити у вигляді кола – мандали (рис.1), розбитого на сектори, але при цьому сектори не мають суворих меж.

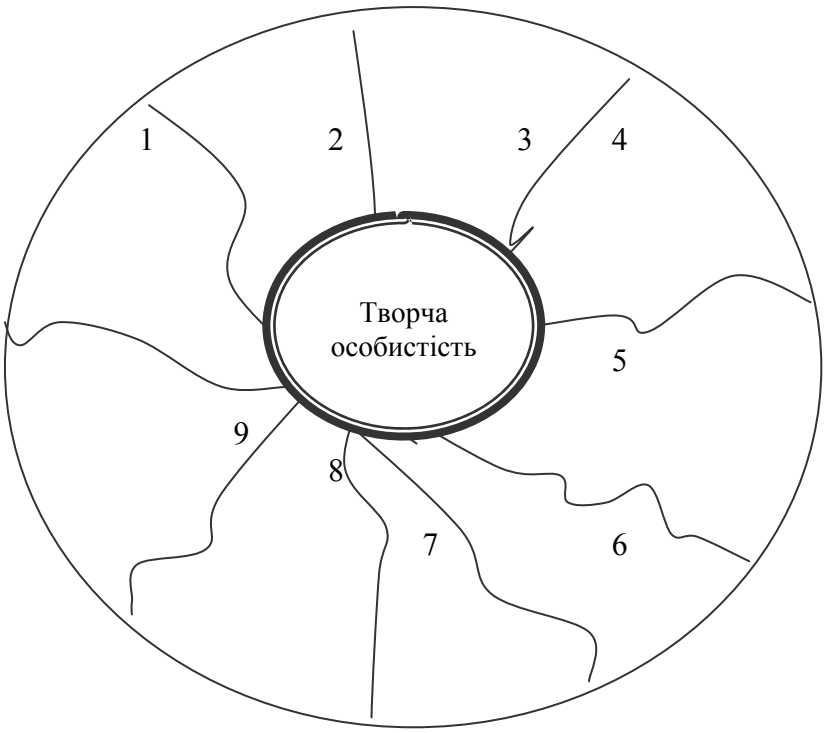

Рис. 1. Особистість у творчому процесі
1 – спостереження; 2 – осмислення; 3 – кристалізація; 4 – свобода; 5 – марення; 6 – збагнення; 7 – радість; 8 – перевірка; 9 – впровадження

На рис. 1 сектори позначають стадії й етапи творчого процесу. Так, дослідники припускають, що всі етапи тісно пов'язані один з одним і витікають один із одного, утворюючи тріади. Наприклад, МАРЕННЯ, ЗБАГНЕННЯ, РАДІСТЬ. Якщо людина, керована підсвідомістю, занурюється в світ мрій (образів, інтонацій, звуків, відчуттів), вона зазвичай не відразу виходить до збагнення нового: спостерігаються стрибки, переключення від образу до образу, і лише через деякий час значний образ все ж уловлюється, виникає мить або в деяких випадках навіть деякий період переведення інформації з підсвідомості в свідомість. Цей стан викликає відчуття радості. При регулярному повторенні процесу творчості формується творча особистість. Вказаною групою дослідників поняття "Творча особистість" у додатку до конкретної людини обґрунтоване лише в додатку до повністю сформованої творчої особи [7, 8]. Ми вважаємо, що основна перевага цієї концепції – не лише її безперечна поетичність, але облік взаємопроникнення стадій творчого процесу, відсутність жорсткого розділення між ними.

Наступний аспект творчості – творче середовище / умови творчості (соціально-культурні чинники). Дослідниками творче середовище визначається як сукупність фізичних, соціальних і культурних умов, у яких відбувається творча діяльність (Штернберг, Григоренко, Харрингтон). Достатньо прозора думка Czikszentmihalyi, що вважає, що легко стимулювати творчість шляхом зміни умов навколишнього середовища, ніж намагатися змусити людей думати більш творчо.

Основоположним, історично тривало діючим показником творчості людей, співвідношення рівнів і якості розвитку співтовариств і окремих народів, критерієм оцінки історичного шляху і перспективності крупних соціальних суб'єктів, кожної окремої особистості є культура. Вона створена людьми, вказує на принципово інші закони і чинники функціонування суспільства на відміну від природної природи. Важливо підкреслити, що культура включає не лише матеріально-фізичні, а й духовні елементи. Таким чином, творча особистість, створює культуру як у вузькому, так і широкому сенсі слова. Творча діяльність є головним компонентом культури, її суттю.

Відтак, ми підходимо до ідеї взаємопов'язаності і взаємозумовленості культури і творчості. Творчість можлива лише на основі спадкоємності в розвитку культури. Творчість як необхідна умова включає в себе вживання її суб'єкта в культуру, актуалізацію деяких результатів колишньої діяльності людей.

В результаті аналізу культурологічної, філософської, психологічної літератури з проблеми творчості в культурному контексті ми прийшли до таких висновків:

1. Існуючі теорії творчості розглядають її різні аспекти: особисті якості, навички, мотивація; етапи творчого процесу; характеристики творчого процесу; творче середовище й умови творчості.

2. Залежно від основних функцій виділяють декілька видів творчості: художня, наукова, технічна, спортивна. Всі види творчості розрізняються своїми кінцевими результатами.

3. До основних якостей творчої особистості дослідники відносять: прагнення до оригінальності, до нового, заперечення звичайного, а також високий рівень знань, умінь аналізувати явища, порівнювати їх, стійкий інтерес до певної роботи, порівняно швидке і легке засвоєння теоретичних і практичних знань, схематичність і самостійність у роботі.

4. Аналіз концепцій процесу творчості показав різноманіття критеріїв і етапів, виділених дослідниками. Концепція Сельє і його послідовників найбільш близька темі нашого дослідження.

5. Творчість і культура взаємозв'язані і взаємозумовлені. Творчість як необхідна умова включає в себе вживання її суб'єкта в культуру, актуалізацію деяких результатів минулої діяльності людей.

Використані джерела

1. Боно Э. Серьёзное творческое мышление /Э. Боно.– М.: Попурри, 2005.– 16с.

2. Бердяев Н. Смысл творчества / Н. Бердяев. – М.: Прогресс, 1989. – 269 с.

3. Гатанов Ю.Б. Развитие личности, способной к творческой самореализации // Ю.Б. Гатанов // Психологическая наука и образование.– 1998. – №1 – С. 10–14.

4. Герасимчук И.М. Философия творчества / И.М. Герасимчук. – М.: Эксмо, 2006. – 120 с.

5. Интеллект и творчество / под ред. А.Н. Воронина. – М.: Прогресс. – 1999. – 266 с.

6. Майданов А.С. Методология научного творчества / А.С. Майданов. – М.: ЛКИ, 2007. – 512 с.

7. Оганесян Н.Т. Практикум по психологии творчества / Н.Т. Оганесян. – М.: Флинта, 2007. – 528 с.

8. Пономарев Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев. – М.: Академия, 1998. – 296 с.

9. Пряжников Н.С. Методы активации духовного потенциала личности / Н.С. Пряжников. – М.: МОДЭК, 2008. – 168 с.

10. Пуфаль-Струзик И. Творческий путь в "трансгрессивной концепции личности" / И. Пуфаль-Струзик // Психологическая наука и образование. – 2002. – №2. – С. 76–85.

11. Тед Фолконар. Творческий интеллект и самоосвобождение / Тед Фолконар. – М.: "КСП+", 2003. – 200 с.

12. Тихомиров О.К. Психологические исследования творческой деятельности / О.К. Тихомиров. – М.: Эксмо, 2000. – 246 с.

13. Ярошевский М.Г. Психология творчества и творчество в психологии / М.Г. Ярошевский // Вопросы психологии. – 1985. – №6. – С. 14–24.

УДК 351.85

Юлія Олегівна Матвеічева
викладач Донецького державного
університету управління

ДЕРЖАВА ТА КУЛЬТУРА: МЕЖІ ВТРУЧАННЯ ТА НАПРЯМИ ВЗАЄМОДІЇ

У статті розкривається природа та змістовно-концептуальні засади ролі держави у формуванні та реалізації культурної політики. Визначаються межі втручання, а також напрями взаємодії держави та сфери культури.

Ключові слова*: держава, культура, культурна функція держави, культурна політика.*

The present article finds out the nature, content and essence of the state. It defines the role of the state in the development and realization of cultural policy. The bounds of interference, the directions of interaction of the state and cultural sphere have been determined.

Keywords*: state, culture, cultural function, cultural policy.*

Особливою організацією політичної влади у соціально неоднорідному суспільстві, за допомогою якої здійснюється управління загальносуспільними справами, є держава. Сутність держави – це основна властивість, яка визначає її зміст, мету і функції.

Держава, як продукт суспільного розвитку, є складним соціальним явищем, тісно пов'язаним і багато в чому залежним від економічного, політичного і культурного розвитку суспільства [1, 59].

Теоретичні дискусії з приводу значення терміна "держава" характерні для низки досліджень вітчизняних науковців, зокрема правознавців (О. Зайчук, М. Козюбра, Н. Крестовська, В. Погорілко, В. Цветков, Ю. Шемшученко та інші). Проте проблеми співвідношення понять "держава" та "культура", а також питання втручання, зокрема його меж, держави у культуру сферу суспільства, у вітчизняній науці недостатньо висвітлені.

Мета статті – дослідити співвідношення держави і культури, з'ясувати межі владного впливу на культурну сферу людського буття.

У різні історичні періоди наукова думка намагалася дати власне визначення держави. Так, за Арістотелем, держава передує індивіду, оскільки "людина за своєю природою є істотою політичною", яка не може існувати поза суспільством. Саме присутність держави та політики відрізняє людей від інших живих істот. Держава задовольняє специфічну потребу людини – потребу в спілкуванні [2, 93]. Спілкування, в свою чергу, є складним, багатоплановим процесом встановлення і розвитку контактів між людьми, яке виникає на основі потреб і спільної діяльності. Важливою діяльністю людського буття є культурна.

Саме держава у системі суспільних відносин є тією інстанцією, яка покликана інтегрувати, забезпечувати інтереси всіх суб'єктів культурного життя. Особливість держави полягає в тому, що більшість її повноважень з управління справами суспільства виконують її органи. Отже, специфічна роль держави, як утримувача суспільних ресурсів, полягає в тому, щоб система органів управління культурним життям забезпечувала максимально можливе задоволення культурних інтересів населення.

Вчене товариство відзначає процес переосмислення відносин між культурою і державою, зазначаючи при цьому, що сучасна держава повинна не просто гарантувати свободу творчості, не втручаючись у мистецькі процеси, не обмежувати свою підтримку лише національною культурою у вузькому, мовно-етнічному розумінні, як передбачали традиційні підходи до національного державотворення, а дбати про все різноманіття творчих проявів у суспільстві, про збереження й збагачення всього культурного, духовного потенціалу, про як найширший доступ до нього, особливо молодших поколінь [3, 363].

Держава визначає свою роль у культурному житті своїх громадян через державну політику. Характерною особливістю сучасних методологічних підходів щодо аналізу державної політики є її розуміння як процесу розробки стратегічного курсу суспільства, основних напрямів розвитку державної влади, а також способів реалізації державних цілей та завдань. Специфічною властивістю такого підходу науковці визначають те, що державна політика постає як складний процес, в якому виділяються три аспекти: формування державної політики, прийняття стратегічних та оперативно-тактичних державно-політичних рішень та реалізація державної політики. При цьому на процес формування державної політики впливають не лише органи державної влади, а й елементи громадянського суспільства, окремі громадяни [4, 34].

Структури громадянського суспільства не є державними, однак це не означає, що вони аполітичні. За демократичного режиму громадянське суспільство є повноправним контрагентом держави й організацій, які її утворюють, своєрідним посередником між державними інститутами і особою.

У своїй політиці держава не може не враховувати культурно-історичний досвід. Отже, зміст державної політики має відображати виключно позитивну, визначену потребу в підвищенні якості жит-

© Матвеїчева Ю. О., 2011

тя суспільства конкретної держави, обов'язково з урахуванням національної ментальності. Саме через ментальність, яка складається з історичних, духовних, культурних аспектів розвитку тієї чи іншої нації, забезпечується поєднання відносно самостійних, але взаємопов'язаних явищ – зовнішніх реалій суспільної життєдіяльності людини та внутрішніх змістів функціонування її свідомості в цих реаліях.

Досліджуючи питання ментальності українського народу, насамперед звертають увагу на її формування у складних, інколи суперечливих культурно-історичних умовах. Зміст національної ментальності визначається насамперед знаннями, звичаями, традиціями, якими володіє дана спільнота і які формують уявлення про навколишній світ, задаючи при цьому культурні, духовні потреби, визначаючи характерологічні цінності спільноти. В даному контексті саме культура стає однією з найважливіших складових національної ментальності. Завдяки культурі суспільство має змогу реалізувати свій творчий потенціал, долучитись до надбань світової цивілізації, зберігати й збагачувати не лише матеріальні, науково-технічні, інтелектуальні багатства своєї країни, а й історико-культурну спадщину в усьому її розмаїтті.

Науковці зазначають, що власну культурну політику можуть формувати і здійснювати будь-які суб'єкти культурного життя, які мають у розпорядженні необхідні ресурси: окремі особи, будь-які субкультурні групи, виробничі й інші колективи, суспільні організації тощо. Але відповідальна роль держави в культурному будівництві країни – беззаперечна. В ідеально-теоретичному плані важливим завданням держави є підтримка інтересів інших суб'єктів культурного життя, тому що вона має у своєму в розпорядженні ресурси, які належать усьому суспільству. Аналізуючи сучасний стан та перспективи культурного будівництва країни, науковці зазначають, що: інтереси суб'єктів культурного життя є не що інше, як цілі культурної діяльності; культурне життя країни – це багатоаспектний процес, і кожний її напрям потребує особливого управлінського підходу і правового захисту; інтереси суб'єктів культурної діяльності повинні формувати цілі культурної політики; різні цілі культурної політики досягаються за допомогою різних соціальних інструментів; для здійснення культурної політики суб'єкт культурної діяльності повинен мати відповідні ресурси [5, 89-90].

Найбільш вагомим державним ресурсом, без сумніву, є правовий. Узагальнюючи наукові дослідження у сучасній юридичній науці, вчені зазначають, що право, як важлива складова людського буття, розмежовує приватні та специфічні інтереси, концентрує в собі загальну волю та загальний інтерес. Державно-організоване суспільство не може існувати поза правом, яке виступає незамінним засобом державного управління. Загальносоціальна цінність права полягає в тому, що воно впливає на поведінку і діяльність людей засобами узгодження їх специфічних інтересів. Цінність права в тому, що воно є виразником свободи особи у суспільстві. Корисність права в тому, воно надає діям людей організованості, стійкості, узгодженості, забезпечує їх підконтрольність. Право вносить елементи упорядкованості в суспільні відносини [6, 51-52].

Правовий ресурс держави визначається як законодавство. Як одна з ознак держави законодавство покликане регулювати суспільні відносини, складовою яких є культура. Основною метою вітчизняного законодавства, яке регулює сферу культури, є реалізація культурних прав людини.

Часи незалежності України позначились низкою нормативно-правових актів, які регулюють відносини у сфері культури. Так, сфера культури довгий час регулювалась Законом України "Основи законодавства України про культуру" (1992). Наприкінці 2010 р. прийнято Закон України "Про культуру", який визначає: правові засади діяльності у сфері культури; основні та пріоритетні напрями державної політики у сфері культури; права та обов'язки громадян у сфері культури; види і суб'єкти діяльності у сфері культури; базову мережу закладів культури; соціальні гарантії працівників культури тощо. Закон спрямований на регулювання суспільних відносин, пов'язаних із створенням, використанням, розповсюдженням, збереженням культурної спадщини та культурних цінностей, на забезпечення доступу до них.

Так, в ст. 3 визначені основні засади державної політики у сфері культури, а саме: визнання культури одним з основних факторів самобутності Українського народу – громадян України всіх національностей; сприяння створенню єдиного культурного простору України, збереженню цілісності культури; захист і збереження культурної спадщини як основи національної культури, турбота про розвиток культури; сприяння утвердженню гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті; забезпечення свободи творчості, захист прав інтелектуальної власності, авторського права і суміжних прав; гарантування прав громадян у сфері культури; створення умов для творчого розвитку особистості, підвищення культурного рівня, естетичного виховання громадян, доступності освіти у сфері культури для дітей та юнацтва, задоволення культурних потреб Українського народу, розвитку закладів культури незалежно від форми власності, залучення до сфери культури інвестицій, коштів від надання платних послуг, благодійництва, інших не заборонених законодавством джерел; сприяння діяльності професійних творчих спілок та громадських організацій у сфері культури, активному функціонуванню державної мови в культурному просторі України, доступу громадян до культурних благ; визначення естетичного виховання дітей та юнацтва пріоритетом розвитку культури; забезпечення діяльності базової мережі закладів культури, закладів освіти сфери культури; підтримка діяльності у сфері культури, пов'язаної з виготовленням і розповсюдженням електронних та друкованих засобів масової інформації, аудіо- та аудіовізуальної продукції, розробленням комп'ютерних технологій та підвищенням їх потенціалу для розширення доступу та залучення громадськості до діяльності у сфері культури тощо; пропагування української національної культури у всій її різноманітності за кордоном та світового куль-

турного надбання в Україні; підтримка вітчизняного виробника у сфері культури; забезпечення розвитку міжнародного культурного співробітництва; створення страхового фонду документації про культурні цінності та документів на об'єкти культурної спадщини [7].

Відтак, юридично закріпивши основні засади культурної політики, законодавча влада визначила і встановила межі втручання у досліджувану нами сферу.

Втілюють і реалізовують вищезазначені напрямки державної політики органи виконавчої влади, низка державних установ, науково-дослідні та соціокультурні інститути.

Вищим органом виконавчої влади в Україні є Кабінет Міністрів України. Крім Кабінету Міністрів, до системи центральних органів виконавчої влади України входять міністерства, державні комітети (державні служби) та центральні органи виконавчої влади зі спеціальним статусом.

Міністерство є головним органом у системі центральних органів виконавчої влади, що забезпечує реалізацію державної політики у визначеній сфері діяльності.

Сфера культура підпорядкована Міністерству культури України, яке функціонує згідно з Положенням про Міністерство і у своїй діяльності керується Конституцією та законами України, а також Указами Президента України та постановами Верховної Ради України.

Основними завданнями Міністерства культури України є: формування та забезпечення реалізації державної політики у сферах культури, мистецтв, охорони культурної спадщини, вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, державної мовної політики, міжнаціональних відносин, релігії та захисту прав національних меншин України; формування державної політики у сфері кінематографії; участь у формуванні та реалізація державної політики в галузі спеціальної освіти у сфері культури і мистецтв [8].

Міністерство організовує в межах своїх повноважень виконання актів законодавства і здійснює контроль за їх реалізацією, узагальнює практику застосування законодавства з питань, що належать до його компетенції, розробляє пропозиції щодо вдосконалення законодавства та вносить їх у встановленому порядку на розгляд Кабінету Міністрів України.

Не менш важливою ланкою у системі виконавчої влади є місцеві органи державної виконавчої влади, державні адміністрації. На рівні державних адміністрацій культурою опікуються відділи культури, які, в свою чергу, реалізують визначені державою основні засади та пріоритетні напрями культурної політики.

Управління відповідно до покладених на нього завдань: створюють програми соціально-культурного розвитку відповідної території; сприяє розвитку професійного та аматорського видів мистецтва; створює умови для культурного дозвілля населення, сприяє процесу оновлення та комплектування ряду соціокультурних інститутів, зокрема бібліотек, музеїв, клубів, парків, театрів; заохочують благодійників для культурно-мистецьких проектів; надає організаційно-методичну допомогу закладам, підприємствам і організаціям культурно-мистецької сфери; сприяє збереженню та відтворенню історичного середовища міст і сіл, відродженню осередків традиційної народної творчості, художніх промислів і ремесел; подає пропозиції Міністерству культури про включення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України; організовує підготовку, перепідготовку та підвищення кваліфікації працівників закладів, підприємств і організацій культурно-мистецької сфери; сприяє розвитку мережі та зміцненню матеріально-технічної бази закладів культури, мистецької освіти, шкіл естетичного виховання; вживає заходів для зміцнення міжнародних і міжрегіональних культурних зв'язків відповідно до законодавства. Управління під час виконання покладених на нього завдань взаємодіє з іншими підрозділами відповідної держадміністрації, органами місцевого самоврядування, а також з інститутами громадянського суспільства.

Важлива роль у формуванні та реалізації державної культурної політики належить науково-дослідним інститутам, на яких покладена місія розробки, втілення концептуально нових підходів державної культурної політики. Провідним науково-дослідним інститутом є Український центр культурних досліджень, місія якого вбачається у вирішенні актуальних проблем культурної сфери, вивчення різних аспектів культурної трансформації в сучасному українському суспільстві, розробка аналітичних матеріалів про розвиток галузі, надання методичної допомоги на всіх рівнях забезпечення та реалізації основних засад культурної політики.

Для забезпечення окреслених завдань при Центрі потужно функціонує:

- Інститут культурної політики, в якому досліджуються правові, економічні та соціальні проблеми культурно-мистецької сфери, моделюється культурна політика, розробляються рекомендації для органів влади та органів управління галуззю, переглядаються законодавчі та нормативні розробки, які регулюють відносини в галузі;

- Інститут проблем народної культури, який досліджує феномен народної культури, проводить методичну та організаційну роботу у сфері народної творчості та культурно-дозвіллєвої діяльності;

- Інститут норми і права аналізує ситуацію у законодавчому та нормативному забезпеченні галузі та здійснює нормо-проектну роботу [9].

Особливе місце в процесі забезпечення та реалізації культурної політики держави належить соціокультурним інститутам. Соціокультурний інститут є установою або організацією як державної, так і приватної форми власності, що реалізує визначені в державі засади культурної політики та забезпечує її практичну складову. На нього покладені важливі завдання державної культурної політики щодо

здійснення соціально-культурної, культурно-просвітницької, рекреаційно-дозвіллєвої діяльності. Як правило соціокультурні інститути як державної, так і недержавної форми власності є тією інституцією, в рамках функціонування і діяльності якої реалізуються культурні права громадян.

Без врахування місцевої та регіональної специфіки розгляд державного впливу на культуру не може бути успішним. Кожна культурна місцевість, регіон є потенційно могутнім чинником духовно-культурного відродження України. З урахуванням різних культурних особливостей і повинна будуватися перспективна культурна політика стійкого соціально-економічного і культурного розвитку країни.

Визначені в державі межі втручання в культурну сферу повинні впроваджувати сучасні напрями, які дозволили б взаємодіяти всім суб'єктам культурного життя країни, використовуючи при цьому відповідні методики, які мають враховувати специфіку і своєрідність культурних процесів, що відбуваються в країні. Очевидно, що забезпечення таких умов припускає проведення подальших наукових досліджень культурної ситуації в країні.

Використані джерела

1. Теорія держави і права. Академічний курс: Підручник / за ред. О.В.Зайчука, Н.М.Оніщенко. – К.: Юрінком Інтер, 2006.

2. Политология: Лексикон / Под редакцией А. И. Соловьева. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2007.

3. Богуцький Ю.П. Українська культура в європейському контексті / Богуцький Ю.П., Андрущенко В.П., Безвершук Ж.О., Новохатько Л.М. //За ред. Ю.П.Богуцького. – Знання, 2007.

4. Політика, право і влада в контексті трансформаційних процесів в Україні: Монографія / За редакцією І.О.Кресіної. – К.: Інститут держави і права ім. В. М.Корецького НАН України, 2006.

5. Копієвська О. Р. Культурна функція держави в контексті національного державотворення: Монографія / О.Копієвська. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010.

6. Оніщенко Н.М. Сприйняття права в умовах демократичного розвитку: проблеми, реалії, перспективи: Монографія / Відп. ред. академік НАН України Ю. С. Шемшученко. – К.: ТОВ "Видавництво "Юридична думка"", 2008.

7. Закон України "Про культуру" № 2778-VI / Офіційне інтернет-представництво Президента України.

8. Указ Президента України "Про Положення про Міністерство культури України" від 6 квітня 2011 року № 388/2011.

9. Український центр культурних досліджень. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua.

УДК 39 (477:73)

Оксана Миколаївна Полтавець
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв

СПРИЯННЯ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В КАНАДІ ПОШИРЕННЮ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються українські громадські організації, засновані у Канаді, та простежується їх роль у збереженні та популяризації національного мистецтва.

Ключові слова*: діаспора, громадські організації, національне мистецтво.*

This article discusses the Ukrainian social organizations based in Canada and retraces their part of the preservation and the popularization of the national art. .

Keywords*: Diaspora, social organizations, national art.*

Для розробки цілісної концепції розвитку національної культури в Україні фундаментального значення набувають дослідження усіх її складових, серед яких особливе місце займає вивчення творчості української діаспори в контексті загальнонаціонального культуротворчого процесу. З історії української діаспори Канади у вітчизняній та зарубіжній літературі нагромадився досить широкий пласт видань, які висвітлюють різноманітні проблеми, що стосуються виникнення української спільноти в зазначеній країні, основних етапів еміграції українців до Канади [1; 2; 3; 4], створення і діяльності їх культурно-просвітницьких, наукових, професійних, молодіжних та інших організацій в цій країні [11; 12]. В цих працях подається досить численний фактичний матеріал, наводяться повністю чи фрагментарно важливі документи зазначених організацій, імена їх активних діячів, статистичні дані [5; 6; 7].

Серед цих праць можна чітко простежити ідею збереження українських національних традицій, відновлення державності українського народу, звільнення корінних українських земель від тоталітарного більшовицького режиму.

Існує значний документальний, публіцистичний, мемуарний матеріал, який вимагає наукового осмислення і узагальнення; розпочалися дисертаційні дослідження з історії української діаспори в Канаді [9; 10].

© Полтавець О. М., 2011

На сьогодні культура української діаспори в Канаді, хоча і стає об'єктом наукового дослідження, але поза увагою залишаються мистецькі орієнтири українців за кордоном, які стають факторами їх етнокультурної ідентичності. Провідна роль у процесі поширення національного мистецтва належить громадським товариствам, асоціаціям, організаціям та федераціям у Канаді, які завдяки своїм програмам популяризують традиційну українську музику та танці не тільки серед українців Канади, а ще й серед канадців. Саме тому метою статті є визначення механізму сприяння громадських організацій української діаспори в Канаді поширенню та популяризації українського національного мистецтва.

Перші українські громадські організації в Канаді були засновані активістами першої хвилі еміграції. Деякі осередки мали надавати практичну допомогу новим іммігрантам, інші створювалися для політичного та релігійного згуртування зростаючого українського населення [1; с.57].

Кожна з чотирьох хвиль української імміграції утворила свої власні асоціації і специфічні організації, які відображали притаманні їм особливості, а також зміни ситуації як у Канаді, так і на Україні. З роками деякі організації припинили своє існування, відігравши свою історичну роль, або втративши зв'язок із часом, на той час, як інші еволюціонували, свідомо намагаючись привернути до себе молодше покоління.

У даний час більшість українських політичних, громадських, культурних організацій, церков об'єднані в національну координаційну раду, відомою під назвою Конгрес українців Канади (КУК), в минулому – Комітет українців Канади. Заснований у 1940 році за ініціативою канадського уряду для більш ефективної участі українців у боротьбі проти німецького фашизму, КУК об'єднав практичні всі громадські організації за винятком Товариства об'єднаних українських канадців (ТОУК) і споріднених з ним груп. Конгрес виступає від імені переважної більшості українців країни, представляючи їх у державних установах і засобах масової інформації. Його керівні органи розташовані у Вінніпезі, де раз на три роки представники тридцяти організацій, які входять до КУК або підтримують його діяльність, зустрічаються на з'їздах, щоб визначити його політику, вислухати звіти і провести вибори. Ці зібрання відіграють роль своєрідного українського канадського парламенту. У них беруть участь сотні активістів громади з усіх куточків країни. КУК має місцеві і провінційні управи [1, 58].

В Оттаві постійно працює створене КУК Українське інформаційне бюро. Ця установа представляє інтереси української громади перед членами парламенту і урядовими службовцями.

І, нарешті, в Канаді знаходяться виконавчі комітети Світового конгресу вільних українців (СКВУ). Ця організація об'єднує безліч українських осередків на Заході.

Основа КУК – це кілька ключових організацій, члени яких становлять найбільшу частину організованої української громадськості Канади. Відома в українському середовищі Канади як "велика шістка", ця головна група складається з представників двох провідних церков і таких організацій [12]:

- Союз украинців-самостійників, заснований у Саскатуні в 1927 році активістами української православної церкви. Ця організація складається з окремих чоловічих, жіночих (Союз українок Канади, заснований у 1926), молодіжних (Союз української молоді Канади, заснований у 1931) і чотирьох студентських локальних і культурних центрів.

- Централя українських католиків. Заснована у 1932 році асоціація також має окремі чоловічі (Братство українських католиків), жіночі (Ліга українських католицьких жінок, заснована у 1944) і молодіжні (Українське католицьке юнацтво, заснована у 1949) філії.

- Українське національне об'єднання УНО (мельниківці)– найстаріша політична організація, заснована в Едмонтоні у 1932 році. Вона і сьогодні продовжує володіти мережею народних будинків і відповідних філій, таких, як танцювальні ансамблі і хори, в усіх найбільших українських центрах Канади.

- Ліга визволення України (бандерівці) – заснована в Торонто у травні 1949 року. Складається повністю з представників 3-4 хвилі еміграції, є найвпливовішою в центральній Канаді. Осередки Ліги, її жіночі асоціації і підлегла їй Спілка української молоді (СУМ), існують у більшості українських громад Канади.

- "Пласт" і Організація демократичної української молоді (ОДУМ) – іще дві складові КУК, що активно працюють із молоддю. У той час, як перша має осередки в усіх головних центрах країни, остання (члени якої складаються, головним чином, з вихідців із Волині та центральної України) має відділи тільки в центральних районах Канади. "Пласт" було організовано у 1948 році, ОДУМ – на два роки пізніше.

Наприкінці 60-х – на початку 70-х років з'явилися нові організації, які зосередили свої зусилля на здобутті для української громади в Канаді належного місця в канадському суспільстві. Провідне місце серед них посідає Об'єднання українських професіоналістів і підприємців Канади, яке виникло з декількох місцевих клубів, заснованих під час Другої світової війни, і стало національною асоціацією у 1956 році. З того часу об'єднання займається реформою і відродженням КУК. Професійні та ділові клуби існують у більшості українських центрів по всій Канаді, де вони провадять, передусім, громадську і культурну роботу. А також збирають кошти на освітні цілі [12].

За межами КУК діє Товариство об'єднаних українських канадців (ТОУК). Це прогресивна організація української трудової організації культурно-освітнього характеру. Вона виникла у 1918 році під назвою Стоваришення Український робітничий дім, пізніше (з 1924 року) називалася Товариство Український робітничо-фермерський дім. На початку Другої світової війни прогресивні українські осередки, їх органи преси були заборонені урядом Канади, а керівництво було заарештоване. Однак у 1942 році Товариство відновило свою діяльність під назвами Товариство допомоги батьківщині – Україні і Това-

риство канадських українців. У 1946 році організація почала називатися ТОУК. Центр її знаходиться у Торонто. ТОУК має відділення у шести провінціях – Онтаріо, Квебеку, Манітобі, Альберті, Саскачевані, Британській Колумбії.

Культурна діяльність завжди була стрижнем українського громадського життя в Канаді, а мистецькі колективи – невід'ємною стороною діяльності більшості громадських, політичних і релігійних організацій, засобом залучення до осередків нових членів.

Майстерність українських митців Канади зростає разом з організованістю мистецьких асоціацій, які останнім часом утворили провінційні та національні організації для координації зусиль, більш ефективного збирання коштів і вироблення освітніх стратегій. Провінційні ради з питань мистецтва створені за ініціативою КУК в Альберті та Манітобі. Українська Рада з питань мистецтва Манітоби, наприклад, випустила в світ довідник українського мистецтва провінції, до якого включені відомості про виконавські ансамблі, викладачів і вчителів, окремих митців і народних майстрів, а також про архіви, галереї, бібліотеки, музеї, фестивалі та освітні програми.

Альбертська Рада українського мистецтва була заснована 1987 року, а вже наступного року організувала "Фестиваль-88", велике культурне свято, присвячене тисячоліттю християнства на Україні, в якому взяло участь 3 тисячі виконавців. Його відвідало понад 25 тисяч чоловік.

У Саскачевані немає провінційної мистецької ради, культурною діяльністю керує газета "Саскатанець". Її з 1984 р. видає Саскачеванська провінційна рада КУК [5, 27].

Важливими осередками культурного розвитку українців у Канаді є різноманітні "фундації". Найбільша з них – Українська фундація імені Тараса Шевченка, заснована у Вінніпезі у 1936 році. Вже у перший рік свого існування ця організація виділила на субсидії 400 тисяч доларів; у 1987-1988 роках вона володіла фондом у 3,5 мільйонів доларів і виділила на різні культурні заходи та програми понад 153 тис. доларів. Субсидії надаються ансамблям і групам для купівлі всього необхідного: для костюмів та комп'ютерів, на технічні витрати під час зйомок фільмів, для звуко- та відеозапису, на утримання майстерень, влаштування виставок, конференцій концертів, фестивалів, спортивних змагань, для потреб українських канадських видавництв, преси, а також музеїв, бібліотек, галерей, архівів. Існують також і приватні фундації, які фінансують українські культурні проекти. Створення таких організацій сприяє відродженню і піднесенню національної культури серед українців Канади.

Громадськість може ознайомитися з досягненнями українського мистецтва на цілому ряді народних фестивалів, коли митці та виконавці мають змогу зустрітися з масовою аудиторією. Найвідоміші з цих щорічних зібрань відбуваються на початку серпня у місті Дауфін у Манітобі, розташованому у кількох сотнях кілометрів на північ від Вінніпега. Започаткований у 1965 році, Канадський національний український фестиваль привертає увагу тисяч глядачів. Багато з них – нащадки українських піонерів. Ще одна визначна літня подія – Фестиваль писанки, який проводиться з 1973 року у перші вихідні липня у Вегревіллі. Як і фестиваль у Дауфіні, він привертає велику кількість гостей (від 20 до 40 тисяч туристів та місцевих мешканців). У Саскатуні також проводиться уже багато років, починаючи з 1973 року, фестиваль "Весна", що відвідується у закритому приміщенні. Село Гардентон у Манітобі (100 кілометрів на південь від Вінніпега) проводить свята української культури. І, нарешті, павільйони української культури привертають загальну увагу на багатокультурних міських фестивалях, таких як "Караван" у Торонто чи "Фольклорама" у Вінніпезі, "Мозаїка" у Реджайні чи "Фолкфест" у Ванкувері. Там представляються українська кухня та експонати мистецтва, організовуються концертні програми [1; с.72].

Українська громада у Квебеку нараховує більш як 31 тисячу осіб. Українці роблять чималий внесок у розвиток провінції у секторах мистецтва, культури, політики, підприємництва. З 2002 року засновується Культурне Товариство імені Святого Володимира як некомерційна організація, що складається виключно з добровольців, які мають за мету ознайомлювати мешканців Квебеку з духовною спадщиною та культурою України, а також сприяти їх збереженню та подальшому поширенню у провінції [13].

9-11 вересня 2011 року за підтримки КТІСВ проходив Український фестиваль у Монреалі, на меті його стали представлення "…найліпшого з того, чим багата українська спільнота, традиції, мистецтво і кухня…" [13]. Протягом фестивалю провадився пошук мешканців Квебеку українського походження, що з роками відійшли від громадської діяльності та заохочували їх залучитися до громади. Керівництво фестивалю висвітлило досягнення українців Квебеку, підкреслюючи їх внесок в загальних процес збереження української культури, а також ангажувало українську молодь брати участь у громадських організаціях та інституціях.

24 жовтня 2011 року відбувся черговий "Український день на горі" (Ukrainian Day on the hill) приурочений до святкування 120 річниці появи українських піонерів у Канаді. Як частина святкування Конгресом Українських Канадців проводилася конференція в Оттаві. Це свято надало можливість продемонструвати культурні здобутки 1,25-мільйонної канадської української спільноти. Увечері цього ж дня відбулися масові гуляння і широкомасштабна концертна програма [12].

У Канаді встановлено пам'ятники видатним діячам української літератури. У 1951 році в Палермо поблизу Торонто було зведено перший на американському континенті монумент Т.Г.Шевченку. Пам'ятники Великому Кобзареві збудовано у Вінніпезі і Тіммінсі. У Торонто та Саскатуні встановлено пам'ятники Лесі Українці, у Вінніпезі – бюст І.Франка, поблизу Едмонтона – пам'ятник В.Стефанику. У 1984 році у Вінніпезі було зведено пам'ятник жертвам голодомору на Україні.

Найпопулярнішим з усіх видів мистецтва серед українців Канади є народні танці. Ними захоплюються майже 10 тисяч чоловік, об'єднаних приблизно у 150 танцювальних груп. У деяких невеликих українських громадах у віддалених районах Канади танцювальні гурти становлять основу громадського життя, об'єднуючи людей різних політичних, суспільних і релігійних поглядів. Надзвичайна виразність українського танцю, а також те, що він не потребує знання мови, безперечно, впливають на значне поширення саме цієї форми художнього самовираження.

Джерела організованого українського народного танцювального мистецтва сягають середини 20-х років, коли Василь Авраменко розпочав свою діяльність із заснування танцювальних ансамблів по всій країні. До того народний танець був звичайним додатком суспільного життя, хоча ще в 1921 році українські танці виконувалися під час концертів у Торонто. Певний час інтерес до цього мистецтва серед молоді послабився, однак знову відродився після гастролей ансамблів Мойсеєва та Вірського з Радянського Союзу наприкінці 50-х на початку 60-х років. З кінця 60-х і особливо з початку 80-х років молоді канадські ентузіасти українського танцю почали їздити вчитися як стипендіати товариства "Україна" на Україну, де відшліфовували свою техніку і знайомилися з українською радянською хореографією. Водночас вони вивчали інші форми сучасного та традиційного танцю Заходу, вдосконалюючи унікальний українсько-канадський стиль, високо оцінений мистецькою публікою. Переважну більшість учасників українських танцювальних колективів становлять українці, але й канадці неукраїнського походження дедалі більше залучаються до різних шкіл і виконавських груп, а крім того, вони складають значну частину глядачів. Фірми та урядові організації часто запрошують українських танцюристів виступити перед учасниками конференцій та інших ділових зустрічей.

В Альберті налічується близько 4500 українських танцюристів і 79 танцювальних груп, які всі разом щорічно витрачають на костюми, потреби сцени і навчальні цілі 1,5 мільйонів доларів. І групи, і окремі виконавці входять до заснованого 1982 року Альбертського Товариства народного танцю (АТНТ). Ця організація публікує англомовний квартальник і є спонсором ряду літніх майстерень під назвою "Алтанець" у різних місцях провінції. АТНТ збирає бібліотеку українського танцю, в її фонотеці 400 плівок і відео архів з записами концертів [6; 302].

Діяльність хореографічних організацій Манітоби координується керівником танцювального відділення Манітобської Ради українського мистецтва. Манітобський довідник з українського мистецтва за 1988-89 роки наводить дані про 27 ансамблів і 16 шкіл українського танцю, засвідчуючи високий інтерес до цієї форми мистецтва. Вінніпег має велику танцювальну громаду, а провідні місцеві ансамблі виїздять на міжнародні гастролі.

У Саскачевані у 1989 році налічувалося 47 українських танцювальних груп. Це близько 2300 виконавців. З 1982 року в провінції щорічно проводиться фестиваль під назвою "Калейдоскоп – Український танець Саскачевану". У 1988 році він зібрав 264 учасника з 14 танцювальних організацій провінції. Останніми роками танцювальні майстерні запрошували хореографів з Радянської України за спільною домовленістю між товариством "Україна" і Саскачеванською вищою школою мистецтва.

Численні, але розрізнені танцювальні трупи існують і в Онтаріо.

Поряд із танцем широкі можливості для участі в українському мистецтві надає музика. Особливо довгу і багату історію в українських поселеннях Канади має хоровий спів, який і донині викликає велике захоплення як у самодіяльних митців, так і серед слухачів.

Перші хори з'явилися із заснуванням у Канаді українських церков, а також політичних, і культурних асоціацій на початку XX століття.

Подальшим поштовхом для розвитку українського співу стала поява між 1904 і 1920 роками Українського театру: п'єси та мюзикли потребували добре підготованих співаків [1, 65].

Кількість українських хорів у Канаді значно зросла у воєнний період. Тоді ж значно поліпшилися репертуар і технічні можливості багатьох ансамблів. Особливе значення у цьому контексті мав вплив композитора Олександра Кошиця. Адже після його канадських гастролей у 1920-х роках встановилися нові стандарти майстерності. Хоча Кошиць став мешкати у Нью-Йорку, де продовжував виступати на сцені, його участь у літніх Вищих освітніх курсах, проведених у Вінніпезі у 1941-1944 роках, мала значний вплив на розвиток музичної культури в українській канадській громаді.

Третя хвиля іммігрантів сприяла пожвавленню діяльності існуючих хорів і появі нових хорових колективів.

З кінця 70-х років з'явилися організації, які займаються постановкою української опери у Вінніпезі, Торонто, Едмонтоні.

У лютому 1989 року Український центр ресурсів і розвитку при коледжі Гранта Мек'ювана в Едмонтоні провів масштабну конференцію, присвячену хоровій музиці тогочасності., і започаткував квартальний бюлетень "Резонанс".

У Канаді нині налічується понад 200 діючих українських хорів, в Онтаріо та Британській Колумбії існують провінційні хорові федерації. На початку 1990 року виникла національна хорова федерація.

Серед українців Канади користується популярністю інструментальна музика. У часи піонерів та у міжвоєнний періоди була значна кількість українських любительських ансамблів і оркестрів [8, 201]. Із зменшенням українського населення в сільській місцевості вони поступово зникали. Аналогічні зміни відбувалися і в містах внаслідок зміни смаків, потреб і умов життя. Нині у Канаді існує лише 4 чисто інструментальних ансамблів.

У більшості українських центрів Канади можна брати приватні уроки гри на бандурі та цимбалах, у курси та літні табори, які забезпечують музичну освіту, включають ці інструменти до своєї програми. Інститут Святого Іоанна в Едмонтоні та Інститут Святого Володимира в Торонто мають професійні курси гри на бандурі. В Саскачевані та Манітобі є школи інструментальної музики [11, 156].

У сільських українських громадах західної Канади цимбали залишилися особливо популярними. Вони часто входять до ансамблів, що грають для української публіки.

У різних місцевостях Канади можна знайти майстрів, які виробляють народні музичні інструменти. Здебільшого вони займаються цим як хобі, хоча є і професійні виробники.

Отже, прагнення зберегти етнокультурну ідентичність особливо простежується у діяльності різноманітних культурно-просвітницьких установ. Українська діаспора в Канаді протягом довгих років створювала низку громадсько-політичних, освітніх, культурних, мистецьких, молодіжних організацій і об'єднань, що своєю продуктивною діяльністю допомогли українцям діаспори побороти "психологічний шок", пристосуватися до нового багатонаціонального оточення та самоствердитися у полікультурному середовищі шляхом поширення традиційного українського мистецтва.

Використані джерела

1. Зарубіжні українці: довідник/ [Балан Я., Кордан Б., Кравченко Б., Лазебник С., Лещенко Л., Макар Ю., Орленко П., Свиріпа Ф.] – Київ: "Україна", 1991. – 256 с.
2. Зберігаючи українську самобутність: довідник / [Євтух В.Б., Камінський Є.Є., Ковальчук О.О., Трощинський В.П.] – Київ: "ІНТЕЛ", 1992. – 254 с.
3. Лепик В. Українці на чужині або репортажі з далеких доріг / Лепик В. – Львів: Червона Калина, 1994. – 333 с.
4. Трощинський В.П. Українці в світі / Трощинський В.П., Шевченко А.А. – К.: "Альтернативи", 1999. – 352 с.
5. Українська діаспора: Соціологічні та історичні студії: соціологічний довідник / [В.Євтух, В.Трощинський, А.Попок, О.Швачка]. – К.: Видавництво УА ННП "Фенікс", 2003. – 228 с.
6. Українці в американському та канадському суспільствах : соціологічний довідник / [ред. Ісаїв В.] – Нью-Джерсі: Видавництво М.П. Коць, 1976. – 360 с.
7. Цибрівський Р. Українці в ЗСА й Канаді, ідентифіковані переписами населення / Цибрівський Р. – Нью-Йорк: Український соціологічний інститут, 1975. – 31 с.
8. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Наріжний С. – Прага: Knihtisk, 1942. – 249 с.
9. Чернова К. О. Співробітництво України з діаспорою США і Канади: витоки, еволюція і перспективи: Дис… канд. іст. наук: 07.00.03 / Чернова К. О. – К., 1994. – 188 арк.
10. Шестакова К.Ю. Етнічна ідентифікація на українському пограниччі: Дис… канд. соціол. наук: 22.00.03 / Шестакова К.Ю. – К., 2005. – 198 арк.
11. Шлепаков А.М. Українська трудова еміграція в США і Канаді (кінець XIX – початок XX ст.) / Шлепаков А.М. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 200 с.
12. Режим доступу до журналу: http://www.ucc.ca/
13. Режим доступу до журналу: http://ukefestmonreal.org/ua/organization.ua.php

УДК 769.3 (097)

Тетяна Василівна Сафонова
старший викладач Мистецького інституту
художнього моделювання та дизайну

ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ ТА ІСУСА ХРИСТА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ЕКСЛІБРИСА: ІНТОНУВАННЯ

Стаття присвячена появі християнських образів у мистецтві екслібриса другої половини XIX – початку XX ст., особливостям художньої мови майстрів-художників, символічно-образним трактуванням, інтонуванню та асоціативному сприйняттю глядача.

Ключові слова: *сюжет, образ, художньо-символічна мова, інтонація.*

The article is devoted to the appearance of the Christian images of the exlibris of the 2nd half of XIX – 1st half of the XX century, to the peculiarities of the artistic language of the painters, to the symbolic and imaginative handling, intonation and associative perception of the spectator.

Keywords: *plot, character, artistic and symbolic language, intonation.*

Формою передачі ціннісних орієнтацій інтонація несе велике культурно-інформаційне навантаження, дозволяє спілкуватися художнику зі своєю аудиторією, створює емоційне насичення, стає важливою характеристикою художньої мови. Візуалізовані екслібрисистами жести, міміка в сакральних образах Богородиці, Христа, їх інтонування трансформуються у глибокий зміст передачі інформації від покоління до покоління. Поява зображення Божої матері з Немовлям у творчості багатьох художників

© Сафонова Т. В., 2011

натхненна творами геніальних художників з відомими релігійними образами різних епох, які несуть у собі незвичайну духовну силу і релігійне піднесення.

Сакральна тематика до початку XX ст. в мистецтві підтримувалася царською державою, тема сприймалася належним чином, художники створювали образи святих. Підтвердженням цього в мистецтві малої графіки є відомі екслібриси художника Модеста Сосенко "Студіон Св. Іоанна Хрестителя у Львові" (кінець XIX ст.) та "Бібліотека митрополита Андрія Шептицького" (1905), де зображена Марія з Немовлям. "В основі екслібриса – ідея краси, зовнішньої та духовної, що перебуває у гармонійній єдності", – так пише мистецтвознавець П. Нестеренко у книзі "Історія українського екслібриса" [1, 116].

Після Жовтневої революції 1917 р., під керівництвом партії робітників та селян, задекларована відмова уряду від активного втручання церкви у життя трудящих. Тема сакрального мистецтва була заборонена для творчої розробки. У творчості екслібрисистів сакральні теми цього періоду вважалися неофіційним мистецтвом, а екслібриси – як власна форма або приватне замовлення.

90-ті роки XX ст. ознаменувалися поверненням художників до сакральної тематики, яка стає офіційно дозволеною.

Підготовка до створення екслібриса вимагає більшого підґрунтя – прочитання опису образу або спостереження його на картині. Російський дослідник В. М. Васнєцов описує свої враження від образу Мадонни з Немовлям Рафаеля Санті Сікстинської капели: "Сама мадонна з чудовим незайманим обличчям – Непорочна Діва Марія, хоча і земного вигляду і форм, але Мати Божественного Немовляти, яке несе в собі образ – в очах та Лику – і Творця і Месії, Спасителя світу, які передчуваються в Його чудових дитячих рисах. Більш сильного і художньо вираженого Немовляти-Христа ні в якому мистецтві, ні в одного художника не зустрічав, навіть у візантійського…" [2, 134] . Крім цього, додамо, що це не єдиний випадок, коли західний образ шанується у православних.

У творчому пориві художник всю інформацію пропускає через себе, і в ескізі висловлює власне бачення християнського образу. Вивчаючи зображення Божої Матері різних художників, графік Микола Стратілат (м. Київ), теж отримав творче надихання від образу Мадонни Рафаеля. Він відобразив у екслібрисі для Леоніда Берестова (1992) її образ за силуетом, схожим на рафаелівський, але висловив своє інтонаційне бачення сюжету, особливо підкреслюючи емоційний стан Матері – одночасно сумний та рішучий. Спрямований погляд говорить про те, що вона знає, для чого народився її син, і глядач підсвідомо розуміє – вона віддає саме дороге, що в неї є – дитину. Образ Божої Матері з Немовлям в екслібрисі збагачується додатковими зображувальними елементами-символами (колом, свічками, променями світла). Так, навколо по обидва боки зображено символи темних та світлих, схожих на вогонь або еманації, рушійних духовних сил. Коло може символізувати, в одному випадку, рух без початку і кінця, а в іншому – сонце з протуберанцями, схожими на сплески води, які в уяві глядача асоціюються із сплесками музики радісного та сумного звучанням. Три свічі як присутність Святої Трійці, де одна з них перетворюється на струни ліри, уособлюють божественність музики. Запалені свічі трактуються як божественне світло, канал зв'язку з Богом [3, 445]. Щипковий музичний інструмент ліра рідко зустрічається у сакральних сюжетах. Він більше використовується у міфологічних та фольклорних, але в даному випадку допомагає спрямуванню думки глядача у його розшифруванні налаштуватися на відчуття того, що власник екслібриса захоплюється музикою. Композиційне поєднання всього цього не є випадковим. Ці символи є сконцентрованою думкою, задумом автора, уособленням багатьох змістовних символів, які створюють високе піднесення у філософії сприйняття екслібрису. Поєднання форм та символів в екслібрисі введені у композицію для одночасного сприйняття, жертви і самопожертви через розуміння образу Божої Матері в одному пориві, заради високого мистецтва – музики, творчого горіння, полум'я життя, яке доноситься середовищу і з величезною силою рухається вверх до Бога. Музичність інтонації екслібриса як внутрішня мелодія завершує його сприйняття. Динамічна композиція екслібрису у верхній частині увінчується написом "EXLIBRIS".

В іконографії загальноприйнятим, звичним і канонічним є образ Богоматері з Немовлям Ісусом, який піднімає праву руку для благословення. Подібна до цього композиційна будова екслібриса художника Миколи Стратілата для Богдана Певного (1990). Але ним же створено зображення Ісуса в екслібрисі для Ліни Белюць (1998) трохи інакше. На перший погляд, створюється враження, що дитина підкинула руки у мить неусвідомленого пориву, але, орієнтуючись на відомі іконографічні пози постатей, можна впевнено сказати, що обрана манера виразу емоційного стану дитини художником продумана, і уособлює в цьому русі благословення (права рука) та заклик до Бога (ліва рука).

Екслібрис для Віктора Ющенка (2005) художника М. Стратілата цікавий тим, що в ньому символічно відображено захоплення власника екслібриса – бджільництво. Але, повертаючись до образу Богоматері, помітно, що вона спокійна, а Немовля неначе чимось зацікавилося, протягує руки до нас. Долоні дитини відкриті назовні. Такий спосіб емоційного зображення пориву дитини можна тлумачити як несвідомий потяг до людей, який означився в майбутньому, як свідома самопожертва на благо людей.

Як для розуміння будь-якого літературного тексту важлива жестова мова, так і в художніх витворах мистецтва екслібрису глядач стикається на приклад жестів рук Немовля тим, що інтонація несе в собі смислову інформацію і оціночну орієнтацію щодо художнього освоєння світу [4, 170].

Наближений до канонічного зображення та формою абрису схожий на вікно епохи Відродження екслібрис Володимира Ломаки (м. Суми) із образами Богоматері з Немовлям для П. Нестеренка. Він викликає

багатогранні відчуття, особливо тривоги та стурбованості. В композиції екслібрису нічого зайвого, вся увага зосереджується на по-плечовому зображенні образів. Ісус, визираючи, дивиться на нас – в мирський світ, а Богоматір з сумом – у бік. Її рука ніжно пригортає до себе дитину. Один момент, який привертає увагу глядача – це поєднання в одному зображенні ока Богоматері та ока Немовляти, що сприймається як спорідненість крові та душ. Штрихи створюють світіння, надаючи святості. Екслібрис художника у 1994 р. на Міжнародному конкурсі "Екслібрис "Релігій багато – Бог один" отримав ІІІ місце (м. Київ).

Свята церква продовжує величати Ісуса Христа, і в творчості художників з'являються сюжети на тему його подальшого життя, подвигу та можливості вічного спасіння.

У давнину інформаційне спілкування християн приховувалося під символами, як риба, голуб, змія та ін. Тим самим вони приховували ідею оберегу від зневаги ворогами. Образ риби пов'язували із Христом як провісником епохи Риб [3, 432].

У графіці символ завжди представляв собою конкретний предмет, але він був цікавий не сам по собі, а прихованим в ньому змістом. Зображувальний символ носить умовний характер, тому що смисл розкривається тільки в конкретному художньому витворі та епосі, під час якої він був створений. Символічність цих зображень дійшла і до нас. Художники використовують їх у своїх творах з належною тактовністю. Екслібрис київського художника Аркадія Пугачевського "Рибка" (1991) є підтвердженням цього. Екслібрис художника є шрифтовою композицією напису "EXLIBRIS" у формі риби, емоційно насиченою думкою.

З прийняттям християнства в країнах Європи богослови починають розробляти іконографію, а разом з нею й самі символи. Більшість з них пов'язані з земним життям Христа, з роз'ясненням Його людяності й божественної сутності, а також з темами Воскресіння та Вічного Спасіння. Християнське мистецтво має складну знакову систему, яка включає в себе не тільки образи предметного, рослинного та тваринного світів, а й різні сюжети, окремі сцени та персонажі Старого та Нового Завіту, житія святих.

Однією з головних та хвилюючих на сьогоднішній день залишається тема "Різдво Христове". Вона стає близькою творцям різних мистецтв, але в малій графіці звучить з новою силою та баченням – екслібрис київського художника Г. Пугачевського "Різдво" (1995). Особливе місце займає на тлі зоряного темносинього неба зимової ночі образ нереальної істоти – ангела, зображеного у бузково-фіолетових кольорах з об'ємною золотою зіркою в одночасному вираженні різдвяної ходи. Він рухається вздовж щільно розташованих помаранчевих будинків з де-не-де світлими вікнами. В екслібрисі використовується символіка, яка дозволяє глибше відчути таїнство події, її нюанси. Конкретний образ Христа відсутній в екслібрисі, але рукотворна зірка сприймається як символ народження, символ святості і підтвердження сприйняття та осмислення величі народження Спасителя. У багатьох культурах і мистецтві яскрава зірка на небі уособлюється як надія, яка вмирає останньою [3, 182]. Екслібрис Г. Пугачевського – не звичайний стиль зображення екслібрису, який нагадує вітраж, а кольорова гама, яка підкреслює інтонацію його містичності.

Художник Олексій Литвинов (м. Харків) створив екслібрис "Книгозбірня Митрополита харківського та богодухівського Никодима" (1999). Вся композиція виглядає поєднанням двох форм – зображувальної яйцеподібної та шрифтової, остання скомпонована у форму хреста. В екслібрисі створена ілюзія того, що образ Ісуса неначе намальований на яйці-писанці, яке має глибоке філософське тлумачення – зародження нового життя, породження роду, Всесвіту. Воно уособлює світове яйце, образ якого є проміжним станом між хаосом та світопорядком [3, 551]. Постать Спасителя з написами "Ісус Христос" у середині яйцеподібної форми композиційно утворює хрест, який подвоюється, за авторським задумом, на третьому плані текстовим блоком напису, кому належить книгозбірня. Хрест є в сучасному християнстві символом не тільки спасіння та вічного життя, а й страждання та подвигу Ісуса. На першому плані композиції екслібрису зображено сім свічок, які як образи предметного світу в сакральному мистецтві вбирають в себе розуміння просвітництва. Свіча як джерело світла – символ знань, символ Нового Завіту.

У композиції екслібрису Ісус зображений в анфас в хресному знаменні та текстом молитви "Да святиться ім'я твоє". Образ Христа зосереджений, волосся плавно падають на його плечі. Ореол Спасителя нараховує сім променів, сам Ісус є восьмим променем, який в християнстві символізує життя після смерті. Інтонування інформаційно-смислового навантаження цього екслібрису відображає його національно-історичну належність.

Художник Володимир Ломака передав у екслібрисі сумний сюжет – нахилену голову розп'ятого Христа Спасителя із терновим вінцем на голові (1992). Цей вінець, сплетений з гілочок рослини з шипами (терен), відповідно тексту Євангелія був покладений Христу на голову римськими воїнами. Його очі закриті, падає на землю сльоза, яка перетворюється у потік води, в якому лежить гілочка з листком зелені. Терновий вінець має надзвичайно глибоке змістовне наповнення – на його двох краях залишилося по одному листочку, один з яких опущений вниз – символізує падіння, а верхній – піднятий догори з зображенням хреста – знамення перемоги та відтворення. За конфігурацією зображення хреста на листку у зображувальному змісті не до кінця автором доведена. На думку дослідника даного матеріалу, він схожий, у першому варіанті на мальтійський хрест (1095-1272), в другому – на залізний хрест (1813), але ні один з них не достовірний і з натяжкою може вражатися християнським. Динамічне розташування напису ім'я власника екслібрису та вихор штрихів різця довершують композицію та додають переживань.

Дивлячись на цей екслібрис, приходять на думку слова дослідника Алена Безансона, який писав про те, що з однаковою пошаною варто відноситися до образу Христа та і до самого Христа. Та оскільки таке шанування, яке віддається Христу, є поклонінням, логічно також поклонятися Його образу [5, 179].

Одним з цікавих екслібрисів про події в Україні 2004 р. ("Помаранчева революція"), є екслібрис художника М. Стратілата, який має напис "Так, час настав – пора" на величезному хресті, який тягне Ісус Христос до Голгофи (2005). Метафоричний колаж з різних за значенням символів поєднаний в єдине ціле. В композиції екслібриса за Ісусом зображене велике місто, над ним салют, зоряне небо, півень з піднятими крилами, який злетів на трохи нахилену колону і голосує на весь світ, – все це виходить за межі рами зображеної картини, яку внизу під кутом огортає стрічка з написом "Exlibris Віктора Ющенка". В композиції екслібриса колона схожа на величезний п'єдестал. Проте у древній символіці вона – це опора, сила та непохитність, а також символ стабільності та сили держави [6, 64].

Символ півня був відомий ще у ранньохристиянські часи. Він був символом Сонця, світла, світу. Двозначність символу, яка визначається, з одного боку, як негативна, тобто як гріхопадіння, темні сили пекла, в даному осмисленні не підходить, а от інша, позитивна, відповідає саме його призначенню – своїм співом пробуджувати людей від сну, символізуючи воскресіння, що проганяє "нечисту силу" своїм криком на сході сонця [3, 378] Крім цього, образ півня можна порівняти з образом Христа, який закликав до правдивого життя і навернення до божої віри. Таким чином, через обрані символи образ Христа художник висловив сподівання на роль Президента у покращенні важкого шляху України, використовуючи інтонаційно-емоційний бік символічності екслібриса.

З давнини люди вірили, що Пріснодіва була чудотворною захисницею і Русі, і стольного Києва, і всього православного люду. За народними переказами, наша Україна не загине, поки простягає над нею руки Божа Матір Оранта "Нерушима Стіна". Оранта (з латинського – той, хто молиться) – один з основних типів зображення Богоматері з піднятими руками долонями назовні, тобто у традиційному жесті молитви-заступниці. Маючи на увазі те, що піднята долоня у світському житті символізує знак "зупинитися", то підняті дві долоні в зображенні Оранти підсилює сприйняття такого знаку з одночасним розумінням її молитовного звернення. Микола Стратілат не одноразово створював цей образ в екслібрисах. Наприклад, для Архієпископа Мирослава Марусина (1991), Марка Супруна (1994), Дарки Маркусь, Мирослави Лабуньки. Всі екслібриси поєднанні у зображені загальноприйнятої постаті Оранти з піднятими руками у молитві у повний зріст, сяйві німбу.

В екслібрисі М. Стратілата для Дарки Маркуся (1991) Оранта зображена на тлі ранкового неба, яке створено завдяки розтяжці від темних до світлих ліній штрихів. Так створено сяйво німбу. Вдало використаний прийом розтяжки додає сприйняття ілюзії глибини та перспективи. На тлі неба підноситься велика постать Пріснодіви, яка в молитві просить захисту православної церкви в образі семи маківок з хрестами церков. Існує багато варіантів обґрунтування того, що цифра сім в християнстві і в наші часи шанується так свято, як і раніше. Вона утворюється складанням числа три (символ божественної тріади у всіх народів – як християн, так і язичників) і числа чотири (символ космічних сил, елементів або планет), символічно вказує на союз божественного та всесвітнього. Воно ж – число семи Розумів Планети, семи чаш Гніву, семи Печалей Іоанна, семи Архангелів, семи Елохім тощо. Число релігії, магії та містики [6, 117].

З обох боків екслібрис прикрашаються декоративними квітами, а хвилеподібна стрілка, яка утворює водойма біля основи церков, вказує на прізвище власника екслібриса. Достатньо потужний по плямі напис підтримує всю композицію екслібриса. Розглядання його дозволяє відчути те, що і сама церква є уособленням Оранти, яка в образі її великого духу те ж молиться про захист всіх мирян. Зображення образу Оранти та семи церков як донесення інформаційної трансляції думки художника, відчуття інтонації стає зрозумілим у контексті цілісності загальної сакральної культури.

Екслібрис для Мирослави Лабунько (1992) відрізняється композиційним наповненням як сакральними символами (церква, свіча, перо), так і створенням мирського образу самої письменниці. Свіча та перо як символи посланця або послання в християнстві символізують учнівство, можуть тлумачитися в даному випадку як знак якості служіння. Образ Оранти в цій композиції не тільки домінує над всіма елементами, а й є засобом передачі інтонування інформативного процесу передачі її назовні – глядачу – про збереження натхнення та творчості Мирослави Лабунько.

Достатньо символічний екслібрис Ярослава Омеляна (м. Тернопіль) "Книжковий знак Говери Йосафата" (2006) – греко-католицького священика. Все смислове наповнення екслібриса має, на перший погляд, поодинокі зображення, як то книга, свіча, вікно, в прорізі якого знаходиться католицький хрест, вежа православної церкви з маківкою купола, увінчаного хрестом. В книзі написані літери альфа і омега (символізують початок і кінець). В композиції екслібриса можна помітити парність як то літер в книзі, два віконних прорізи, які асоціюються з двома конфесіями церков, а свіча і книга символізують просвітлення. Всі символи поєднуються у завершальній думці художника – "Любіть один одного".

Художник Оскар Нульман (м. Київ), який емігрував з України, створив незвичайно особливий екслібрис неофіційного мистецтва, враховуючи час його створення 1976 р. – сакральної змістовності натюрморт. В ньому зображено книжки, поставлені у секторах на окресленій колом пласкості стола. Номери один та дванадцять зображені тільки на передніх книгах. В книги вставлені між сторінками білі палаючі свічки. Композиційно від кожної з них до гори піднімається димок, який сплітається в єдине ціле – точку. За межами кола на передньому плані стоїть поодинока свіча, лежать столові прибори, тарілка з розгорнутою книгою, яку пропонується умовно з'їсти, а по суті – вжити її духовний зміст. На сторінках праворуч та ліворуч написано "EL" та монограма власника екслібриса "ПМ".

Крім поодиноких предметів, одних предметів (дванадцять книг), які поєднуються між собою в уяві художника перетворюються у таку ж кількість матерії іншого стану (дванадцять цівок димку), мож-

на сприймати як символ рухливості знань, закладених Христом дванадцяти учням, які потім через дух, ставши апостолами, понесли свої знання людям.

В іншому образному трактуванні перед нами дванадцять учнів Христа (книги), які зібралися разом в коло, поєдналися в силі молитви (образ цівок димку) у звернення до Бога. Книга, яка лежить на тарілці поза колом, не з дванадцяти, вона мирського походження. Поруч полає свіча – символ світла та знання. Її полум'я перетворюється на цівку димку, але іншої змістовності, ніж цівки димку, з книжок – як думки романтичного забарвлення в образі квітки. Цей дух піднімається у височінь, не поєднуючись з іншими у молитві до Всевишнього. Так автор натюрморту, використовуючи символи як особливу художню мову, протиставляє мирський та апостольський світи як уособлення самотності за межами віруючих однодумців. Смислове інтонування в екслібрисі О. Нульмана закодованої інформації протилежності двох світів виявляється настільки тонко та тактовно поданою, що створюється можливість його сприйняття та трактування в деяких нюансних розходженнях.

Кінець XX століття ознаменувався пожвавленим інтересом світських художників до образу Пресвятої Богородиці. Віруючі люди завжди зверталися до Пресвятої Богородиці за допомогою, в тяжкі години з молитвою до нашої Заступниці та Розрадниці, з проханням позбавити від бід та напастей, прийняти під Свій захист. Про важливість цієї теми свідчать екслібриси художників В. Тарана (м. Київ) – для Олекси Починки (1991), І. Крислача (м. Львів) – для Наукової бібліотеки університету "Києво-Могилянська академія" (1991), М. Стратілата (м. Київ) – екслібрис Ігоря Гриніва (2005), М. Хворост-Шаульської (м. Донецьк) – "EXLIBRIS Страхової компанії "Оранта" (1997).

Досліджено, що в іконографії образ Покрова Пресвятої Богородиці канонічно прийнятий у зображувальному вигляді – анфас. Ця відповідність простежується в екслібрисі художниці М. Хворост-Шаульської "EXLIBRIS Страхової компанії "Оранта", а в інших перелічених Богородиця зображена з нахилом голови. Важко пояснити чому так, але можна представити, що на художників вплинув образ ікони Пресвятої Богородиці з Немовлям, в якому її голова завжди нахилена на бік. Крім цього, може бути власне сприйняття художником образу Богоматері, прояв бажання власника екслібрису, з думкою передати покору або сум. Загальна сутність символу Покрова – захищати, охороняти та інша річ, коли привнесення змістовного наповнення в екслібрис символічними зображеннями, які за своєю сутністю не відносяться до сакральних, але доповнюють його та допомагають розшифрувати.

В цьому аспекті інтерес представляє екслібрис художника М. Стратілата для Ігоря Гриніва. Композиційна сукупність продуманих символів, на перший погляд, наповнює глядача казковим сюжетом, але за своєю сутністю є багатогранністю екслібрису. В професійному плані його можна розглядати, використовуючи композиційний принцип "від загального до часткового, від часткового до загального". Даний екслібрис сюжетний, в ньому центральне зображення – група символів, в яку входять дзвіниця, щит, на який спираються лев, та Архангел Михайло.

Лев, відповідно до теми дослідження, не відноситься до християнської або сакральної символіки – це більше тотем, який допомагає розшифрувати символічно-знакову систему екслібрису. Він символізує уособлення добра і зла. Він – жар, блиск та сила полуденного стояння Сонця, принцип вогню, пишноти, сили та хоробрості, стійкості, справедливості, закон, воєнна міць і одночасно – цар звірів. З іншого боку, лев символізує жорстокість, лють. Він – символ війни, атрибут богів війни. Прихильність до вибору того чи іншого спрямування у використанні даного символу надасть відповідного інтонаційного відтінку тлумаченню екслібрису.

Дзвіниця, яка зображена на щиті, в давнину була оборонною або дозорною баштою, а в православ'ї дзвіниця, увінчана хрестом – символ торжества церкви. Архангел Михайло – уточнюється до сприйняття його як символу ревнощів до слави Божої і в день, і в ночі (це двічі підкреслено зображеннями сонця та місяця), присутність зображення галицького лева доводить, що екслібрис адресовано львів'янину. Весь екслібрис, який за формою схожий на дзвін, увінчує образ Богоматері Покрова як символ захисту з написом на покривалі "EXLIBRIS", та об'єднує всі зображувальні елементи як складова цілісності трансляції інформаційної наповненості.

Визначення одного з найцікавіших способів шифрування змістовності екслібрису – цифрової символіки – в християнстві набуває великого значення та надає йому інтонування – божественної змістовності. В багатьох витворах художників глядач зустрічає зображення одного, трьох та семи зображень. Це церкви з одним куполом (EL Миколи Стратілата для Мирослава Лабуньки, 1992) або з сімома маківками (EL М. Стратілата для Дарки Маркусь, 1991). Цифра три уособлює собою символ божественної тріади – Святу Трійцю, а цифра сім, як згадувалася раніше – сім небесних планет, сім таїнств Всесвіту; зображення свічок за кількістю коливаються від однієї (Книжковий знак Ярослава Омеляна для Говери Йосафата, 2006) до трьох (Олексій Литвинов. Книгарня Митрополита харківського та богодухівського Никодима, 1999) та навіть до дванадцяти (Власний EL О. Н. Нульмана, 1976). Все це свідчить про сакральну символіку цифр, яку художники часто використовують для донесення свого задуму.

Символічний зміст будь-якого образу або предмета через асоціації та уявлення глядача розкривають його наповненість, сприяють зацікавленості та захопленню мистецтвом екслібрису. Дослідження відкриває особливості художньої мови. Розкриття символічного значення та змістовності образів, які використовують екслібрисисти у закодованому вигляді, сприяють донесенню інформації до глядача, стають зрозумілими, а інтонація є засобом художнього спілкування.

Використані джерела

1. Нестеренко П. Історія українського екслібриса [Текст]: наукове видання / П. Нестеренко. – К.: Темпора, 2010. – 328 с.; іл.
2. Васнецов В.М. Божественный смысл икон. Православная икона. Канон и стиль [Текст] / Василий Михайлович Васнецов. – М.: Паломник,1998. – 496 с.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.] – М.: Ликид; Миф. – 576 с. – ("AD MARGINEM").
4. Борев Ю. Б. Эстетика [Текст] / Юрий Борисович Борев. – [4-е изд., доп]. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.: ил.
5. Безансон А. Запретный образ: интеллектуальная история иконоборчества [Текст] / Ален Безансон. – М.: МИК, 1999. – 423 с.
6. Сурина М. О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре [Текст] / Мариэтта Олеговна Сурина. – [Изд. 2-е, с измен. и доп]. – М.: МарТ, Ростов н/Д, 2005. —152 с
7. Василь Шпак. Екслібриси [Каталог] / [авт.-упоряд. Микола Шудря]. ВІПОЛ. – 2010. – 56 с.
8. Українська пісня в екслібрисах харків'ян [Каталог] / [уклад. В.П. Бурмака, Л. Г. Надєжділна, Н. Ф. Коваленко]. – Х.: Планета-Принт, 2001. – 52 с.
9. Міста і культура України в екслібрисі і малій графіці [Каталог виставки] / [авт.- упоряд. П. Нестеренко]. – К.: СОБОРНА УКРАЇНА, 2001. – 84 с.
10. Міжнародний конкурс книжкового знаку "Релігій багато – бог один" [Каталог виставки] / [авт.-упор. П. Нестеренко]. – К.,1994. – 143 с.
11. Стратілат М. Екслібрис [Каталог] / Микола Стратілат. – К.: Дім, сад, город, 2005. – 215 с.

УДК 168.522

Галина Олексіївна Ліфінцева
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МОДЕРНІЗАЦІЯ ОСВІТИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА: ОСНОВНІ МОДЕЛІ ТА ПІДХОДИ

У статті розглядаються основні моделі та підходи до модернізації освіти в галузі культури і мистецтва в умовах інформаційного суспільства. Акцентується увага на синергетичному та модульно-персонологічному підході до навчання та виховання.
Ключові слова: модернізація, навчання, особистість, моделі, підходи.

In the article on the basis of modern system of culture and art education, modernization models on the information qualities is also analyzing.
Keywords: *model, training, the person, models.*

Початок XXI століття визначає формування потреб суспільства і людини в нових стратегіях – інформаційній, розумовій, емоційній, загалом на рівні соціальних відносин та внутрішнього світу особистості. Інформаційно-комунікаційні технології інтегруються і запроваджуються в різних галузях суспільного життя, в тому числі в освітньому середовищі. В освіті відбуваються суттєві зміни, створюються нові пріоритети навчання і виховання особистості за постійного професійного зростання.

Нові соціально-економічні та культурні умови вимагають трансформацій у філософських основах системи освіти, упорядкування сукупності закладів та організацій, факультетів та курсів підвищення кваліфікації кадрів, метою яких є неперервне вдосконалення теоретичної підготовки, професійної майстерності, розширення культурного кругозору фахівців, використання і впровадження досягнень наукових досліджень у галузі культури і мистецтв та передового досвіду видатних діячів галузі.

Національна система освіти відіграє велику роль у перебудовних процесах, що відбуваються в Україні, визначається масштабністю і радикальністю змін. У зв'язку з цим відбувається вдосконалення різних напрямів освітньої практики та перехід системи освіти на якісно новий рівень функціонування. Вітчизняна система освіти, особливо мистецько-культурологічна, на переконання багатьох науковців сучасності, репрезентованих у філософських (В.Г. Чернець, В.А. Бітаєв, І.Д.Безгін, Ю.П.Богуцький, В.І. Мазепа, В.А. Личковах, І.Ф. Ляшенко, О.І. Оніщенко, С.І. Уланова), мистецтвознавчих (С.М. Волков, С.І. Нікуленко, Р.Т. Шмагало, В.Д. Шульгіна, К.І. Шамаєва), педагогічних (Г.М. Падалка, О.П. Рудницька, В.Ф. Орлов, О.М. Олексюк, О.П. Щолокова) дослідженнях, феномен мистецько-культурологічної освіти повинен розглядається з урахуванням потенціалу всього гуманітарного знання. Все, що робить людина, соціальна група та суспільство в цілому, залежить від їх освіченості, від соціального, економічного та культурного розвитку. Тому стратегія сучасної вищої школи орієнтована не лише на підготовку спеціалістів традиційних сфер діяльності, а й на загальнокультурні вміння формування контурів цивілізації, здатність розробляти та реалізовувати новітні стратегії перебудови життя суспільства.

© Ліфінцева Г. О., 2011

Успіх модернізації та підвищення рівня освіти у сфері культури і мистецтв в Україні значною мірою залежить від стану справ у національній системі освіти в цілому. Оскільки саме в освіті, насамперед у сфері культури і мистецтв повинні формуватися ціннісні орієнтири та мотиви діяльності людей, адекватні тим формам соціального устрою та практики, які мають бути вибудувані у процесі реформ. Здійснення реформ у системі освіти має велике значення в межах єдиної парадигми концептуальних, методологічних та світоглядних основ.

Більшість науковців сучасності пов'язують розробку нової парадигми сучасної освіти, особливо мистецько-культурологічної зі становленням та розвитком нової галузі освітнього знання – філософії освіти, репрезентованої різноманітними поглядами та підходами. Розробка концептуальних та ціннісних основ процесу реформування культурно-освітньої сфери відбувається у світлі концептуалізації нової парадигми системи освітньої діяльності та виявлення найбільш перспективних напрямків і форм реалізації її теоретичних положень в освітній практиці. Варто також зазначити, що усвідомлення необхідності змін основ освітньої практики в сучасному суспільстві повинно відбуватися практично в усіх значущих сферах науки, культури та мистецтва. Основний процес новацій мистецько-культурологічної освіти слугує надійною соціальною основою сучасного суспільства. В результаті відбувається переорієнтація навчально-виховного процесу та реалізуються основні ідеї модернізації освіти.

В останні роки науковці в своїх працях намагаються дати філософське обґрунтування інноваційним процесам, які відбуваються у сучасній освіті. Найбільше значення для розуміння нової сутності освіти є розкриття нового соціокультурного статусу освіти як провідної форми життєдіяльності суспільства, що виступає генератором його розвитку і домінуючим чинником у формуванні соціокультурного середовища. Сучасні дослідники цієї проблеми, розвиваючи ідеї Федорова, Вернадського, Шардена, безпосередньо пов'язують розв'язання основних глобальних проблем сучасності з ціннісними змінами у системі модернізації освіти, що виступає основним генератором переорієнтації суспільства на еволюційні механізми розвитку. Саме процес модернізації освіти як базовий процес формування людини та форм її життєдіяльності задає логіку розвитку культури в цілому. Тому надзвичайного значення набуває питання культурологічного виміру освіти та реалізації освітніх стандартів у соціокультурній практиці [9].

Серед можливих напрямів освітніх новацій відзначимо перспективність застосування синергетичного підходу до освітньої практики та реалізації програм "екологічної етики" у організації навчально-виховного процесу. Освіта фактично має перейти від вторинної функції підготовки кадрів до функції джерела та генератора розвитку всього українського суспільства, що принципово змінює її місце у всій системі суспільного життя, насамперед її взаємовідносини з культурою. Освіта може стати своєрідною управляючою інстанцією щодо всього соціуму – через продукування нової національної культури, що розвиває нові форми ментальності, мотивації та поведінки членів українського суспільства. Водночас генерування екологічного виміру національної системи освіти вимагає застосування нового педагогічного досвіду та вироблення нових педагогічних технологій, які щонайбільше відповідають завданням виховання та навчання екологічного характеру. До найбільш значимих та фундаментальних підходів у концептуалізації освіти щодо визначення сутності людини та соціокультурної переорієнтації системи освіти слід віднести розгляд взаємовідносин людини і суспільства, особливо глобально-екологічний вимір взаємовідносин людини та природи. Нові підходи до формування ціннісних суспільно-функціональних компонентів суспільства базуються на ефективному використанні інформації як основі технологічного процесу, що різко прискорює розвиток суспільства в цілому і дозволяє за короткий час задовольнити основні його потреби. В результаті створюються умови для оволодіння знаннями та етичної взаємодії людей один з одним та з навколишнім світом – як природним, так і соціальним [6].

Отже, модернізація освіти в інформаційному суспільстві перетворюється на основний генератор соціального розвитку. Інституційні та структурно-функціональні зміни в країні стають лише наслідком формування нової культури, нової моралі, нової смисложиттєвої орієнтації та розвитку нових культуростворюючих здібностей, що, власне, і є завданням системи освіти взагалі.

На початку третього тисячоліття людство переживає інтенсивний розвиток інтегративних процесів постіндустріального суспільства, яке потребує відповідної форми регіональної політичної та економічної організації. Демократичні тенденції вимагають від громадянина передусім усвідомлення особистої ролі і значення в житті суспільства, а також активних дії відповідно до власних переконань і цінностей. Тому важливим чинником в умовах демократичного суспільства стає громадянська освіченість, компетентність, виховання поваги до прав людини, толерантності, вміння знаходити компроміс. Громадяни мають знати свої права та обов'язки, дотримуватися закону, мислити критично і незалежно.

Для оновлення методології в галузі освіти важливими є філософські ідеї М.Бахтіна, В.Малахова та ін. про пізнання як ціннісне відношення людини до світу, про світоглядну свідомість особистості як єдність форм її здійснення, світорозуміння, світосприймання і світовідношення [3].

Європа має багатий історичний досвід розвитку і становлення демократичного суспільства. Більшість європейських держав працюють за спеціальними навчальними курсами, створено різноманітні навчальні підручники і посібники, діють науково-методичні центри. Європейська інтеграція охоплює дедалі більше сфер життєдіяльності.

У свою чергу, Україна задекларувала чітку орієнтацію на входження в освітній простір Європи, здійснює модернізацію освітньої діяльності в контексті європейських вимог. Пріоритетом розвитку

України визнано інтеграцію нашої держави в Європейське співтовариство. Згідно з програмою розвитку, Україна діє, узгоджуючи свої соціально-економічні інституції зі стандартами країн ЄС. Геополітичне положення та спільна історія формування і розвитку європейської культури змусили Україну зробити європейський вибір. Значну роль відіграє робота з модернізації вищої освіти як у загальнонаціональному масштабі, так і в кожному університеті. Сьогодні в Україні на законодавчому рівні затверджено систему стандартів з кожного освітньо-кваліфікаційного рівня та профілю підготовки. Для створення загальноєвропейського простору вищої освіти, враховуючи важливість усіх елементів Болонського процесу, необхідно активізувати зусилля на національному рівнях, а також на рівні вищих навчальних закладів. Щоб стимулювати подальший процес інтеграції, необхідно дотримуватися проміжних пріоритетів, активізуючи зусилля для забезпечення якості та ефективного використання системи, заснованої на двох циклах, удосконалювати систему визнання ступенів і періодів навчання. Адекватно оновлені стандарти змісту національної освіти та збереження доброго, міцного коріння національної культури дають змогу спрямовано підготувати особистість до життя в динамічному, взаємозалежному світі з урахуванням тенденцій європейського і світового розвитку [1]. Вища школа має сприяти розвиткові демократичної культури, формуванню необхідних для проживання у європейському співтоваристві компетентностей, політико-правових і соціально-економічних знань. Важливими аспектами загальноєвропейської освіти є: надання молодому поколінню знань про спільну європейську спадщину; формування практичних умінь адаптуватися до життя і навчання в різних країнах Європи; бути мобільними, соціально здібними, здатними до комунікації і захисту своїх прав. Тому для практичної реалізації стратегічного курсу України на європейську інтеграцію необхідно поширювати у суспільстві просвітницьку діяльність, створити відповідні освітні проекти і програми для підготовки молодого покоління до повноцінного існування в європейському просторі.

В основі забезпечення якості вищої освіти – подальший розвиток системи на рівні вищих навчальних закладів, на національному і загальноєвропейському рівнях, а також необхідність розвитку загальних критеріїв і методологій із забезпечення якості. Основна відповідальність за забезпечення якості вищої освіти лежить на вищих навчальних закладах.

Вивченню актуальності та розв'язанню проблем культурологічної та мистецької освіти велику увагу приділяють у своїх наукових працях відомі вчені, спрямовуючи вектор пошуків методології освіти у площину синергетики – теорії і практики існування відкритих систем, що саморозвиваються. На думку І. Пригожина, людина пізнає світ і себе в ньому не тільки в межах набутого соціального досвіду, а й у широкому полі життєвих цінностей і смислів, загального світовідчуття, світобачення, світорозуміння. Тому відбувається перехід від традиційної до багатовимірної моделі освіти, в основі якої принципи: індивідуалізації навчання, провідна роль самоосвіти, практична зорієнтованість та актуалізація здобутих знань, опора на власний досвід та досвід колег, наступність, системність, безперервність тощо.

Для визначення сучасних стратегій розвитку методології загальної мистецько-культурологічної освіти важливо враховувати вплив на освіту новітніх художніх явищ, аудіовізуальних засобів та віртуальної художньої реальності, співіснування найрізноманітніших мистецьких стилів сучасності. Процес навчання як науково-педагогічну проблему вивчали вчені-дослідники Ю.К. Бабанський (цілісність процесу навчання в єдності мети викладання), І.І. Ільясов (структура процесу навчання), І.Я. Лернер (закономірності процесу навчання) [4]. Тому девізом педагога мають стати слова Платона: "Учитель нічого не вчить, його завдання полягає у тому, щоб вказати учневі шлях до істини".

Провідна роль в освіті дорослих, зокрема фахівців у галузі культури і мистецтв, належить післядипломній освіті, що є основою для створення таких моделей підвищення кваліфікації, які задовольнили б потреби суспільства, різних спеціальностей та категорій. Післядипломна освіта може бути ефективною лише тоді, коли вона буде навчати відповідно до потреб суспільства і конкретного громадянина. Її сутність визначено Законом України "Про вищу освіту" (ст. 10): "Післядипломна освіта – це спеціалізоване вдосконалення освіти та професійної підготовки особи шляхом поглиблення, розширення й оновлення її професійних знань, умінь і навичок або отримання іншої спеціальності на основі здобутого раніше освітньо-кваліфікаційного рівня та практичного досвіду" [7].

Специфіка післядипломної освіти полягає в індивідуальному, диференційованому підході до навчання, враховуючи найбільш оптимальні прийоми і технології навчання. Тому індивідуальне самостійне навчання людини, незалежно від віку, може забезпечити система безперервної освіти. Важливою ланкою післядипломної освіти є процес підвищення кваліфікації, що передбачає неперервний висхідний ріст професійних знань, накопичення філософських, економічних, соціокультурних знань, розвиток майстерності тощо.

Процес підвищення кваліфікації у навчанні включає взаємодію викладача і слухача курсів, що відбувається в навчально-матеріальних, морально-психологічних та естетичних умовах. Діяльність викладача у цій системі має свої відмінності: викладач не є єдиним і основним джерелом інформації: це можуть бути колеги по навчанню, методичні працівники, досвідчені педагоги та ін., джерелами інформації слугують сучасні засоби комунікації, наукова, популярна і художня літератури, засоби масової інформації тощо. Тому функції викладача полягають у допомозі слухачеві самостійно організувати власну навчальну діяльність. У процесі навчання викладач і слухач виступають рівноправними партнерами, співавторами; слухач для викладача теж є цінним джерелом необхідної інформації для підвищення якості змісту викладання та вдосконалення технологій процесу навчання фахівців.

Важливим чинником у системі підвищення кваліфікації є модульний підхід, який допомагає якісно вдосконалити організацію процесу навчання слухачів, більш детально врахувати їх потреби та запити, аналізувати їх діяльність, перейти на цільові форми навчання, врахувати вимоги, що висуває суспільство перед спеціалістами галузі.

Перевага модульного навчання полягає в тому, що воно передбачає чітку відповідність усіх засобів організації навчально-освітнього процесу кінцевим його цілям. Ідея модульного навчання розроблялася в кількох аспектах – змістовному, організаційному та загальнодидактичному. Модульне навчання в системі підвищення кваліфікації – це процес навчання, спрямований на індивідуальний розвиток професіоналізму та комплексного розв'язання конкретного кола професійних завдань працівників. Запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу на курсах підвищення кваліфікації здійснюється поетапно і потребує якісно нового змістового наповнення, яке спирається на сучасні досягнення в навчанні дорослих [1].

Відтак, процес навчання – це спеціально організована діяльність у системі освіти, яка моделюється, тобто: визначаються цілі, завдання зміст, структура, методи, форми для прискореного опанування людиною основами соціального досвіду, накопиченого людством. Тому моделювання використовується у всіх без винятку науках і на всіх етапах наукового дослідження, що полегшує розуміння проблем, дає можливість уявити процес, явище як систему в її цілісності, а також сприяє уніфікації понять тощо.

Моделювання процесу навчання є засобом побудови структурних елементів навчального процесу за умов забезпечення перспективи розвитку творчого потенціалу спеціалістів галузі культури і мистецтв. При цьому модель процесу навчання може розглядатися як взаємозумовленість зовнішньої (процес навчання) та внутрішньої (особистість фахівця) складових системи.

У системі підвищення кваліфікації науково-дослідницька робота спеціаліста галузі культури і мистецтв може здійснюватися через модульно-персонологічний підхід, що передбачає набуття знань в галузі, а також вміння самостійно проводити наукові дослідження в межах своєї професіональної діяльності, з'ясовувати наукові факти, створювати нові знання і використовувати їх у своїй роботі. Реалізація такого підходу забезпечує органічний зв'язок теорії та практики, наукової та методичної підготовки слухачів, а також їх активну позицію у процесі навчання, єдність навчальної підготовки і підвищення загальної культури слухачів.

Філософія сьогодення виділяє два способи пізнання людиною закономірностей життя: у суспільно-історичному розвитку особистості, в процесі діяльності та в індивідуальному розвитку. Таке пізнання, на нашу думку, можливе при застосуванні модульно-персонологічного підходу в системі підвищення кваліфікації працівників галузі. Такий підхід може прискорити особистісне пізнання слухача, розвинути його творчий потенціал, сприяти глибокому оволодінню науковими знаннями та фаховим досвідом. Цілеспрямоване опрацювання модуля спонукає до пошуку власного шляху, до вибору зручних засобів навчання.

За умов модульного навчання слухач має змогу працювати за певною індивідуальною програмою, а оптимізація особистісного пізнавального процесу кожного слухача забезпечує йому шлях до цілісного розвитку та саморозвитку, що є однією з рис персонологічного навчання. Тому модульно-персонологічний підхід у системі підвищення кваліфікації – це процес, спрямований на індивідуальний розвиток професіоналізму і здійснюваний за окремими, функціонально автономними дидактичними модулями, які поєднують адаптований зміст, організаційні форми і активні методи та призначені для комплексного розв'язання конкретного кола професійних завдань. Модульно-персонологічний підхід у системі освіти – це розвиток та саморозвиток особистості як цілісний процес, який включає моральний та соціальний аспекти. Він спрямований на модернізацію суспільного середовища, яке може забезпечити стимулювання професійного зростання фахівців галузі, що сприяє самостійній навчально-пізнавальній роботі, суб'єкт-суб'єктним відносинам викладачів і слухачів, створює умови для саморозвитку, самоосвіти, самоаналізу і самооцінки та саморегуляції фахівців галузі [5].

Зміст і технології, моделі і підходи модернізації навчання мають стати більш гнучкішими, тому, як правило, на думку Г. Балла, мають спільну рису: основним типом педагогічних впливів стає не монологічний, а діалогічний. Терміни "монолог" і "діалог" стосуються в цьому разі не стільки форми спілкування, скільки принципу його побудови [2]. За монологічного підходу педагог виступає носієм істини, а діалогічний підхід надає право на власну думку та позицію студента. В такому діалозі головне – зіставити позиції, дійти певної згоди. Тому діалог слід розглядати комплексно, цілісно й контекстуально як найефективніший спосіб визнання цінності, побудови толерантних відносин у міжкультурній взаємодії людей та у вирішенні сучасних проблем людства.

Отже, сьогодення відкриває простір для розвитку особистості, для освоєння нею відкритого світу культури, що вміщує все загальнолюдське, всі досягнення світової цивілізації [8].

Отже, система освіти в цілому, зокрема в галузі культури і мистецтв, повинна бути спрямована на становлення та розвиток цілісної особистості, для якої творче ставлення до навколишнього середовища та власної діяльності є органічною складовою. Тому можна констатувати необхідність і доцільність поширення нових підходи не тільки для визначення цілей та змісту освіти, а й загалом для управління процесом навчання та виховання.

Використані джерела

1. Державна Національна програма "Освіта (Україна – XXI століття). – К.: Райдуга, 1994.
2. Балл Г.О. Орієнтація сучасного гуманізму (в суспільній, освітній, психологічній сферах) / Г.О. Балл. – К. : Рівне : Видавець Олег Зень, 2007. – 172 с.
3. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Работы 1920-х годов. – К. : Next, 1994. – 330 с.
4. Бабанский Ю. К. Оптимизация процесса обучения (общедидактический аспект) / Бабанский Ю. К. – М.: Педагогика, 1997. – 255 с.
5. Білик Н.І. Модульно-персонологічний підхід до навчального процесу в системі післядипломної педагогічної освіти / Н.І. Білик // Імідж сучасного педагога. – 2004. – № 6. – С. 20-27.
6. Загальна декларація прав людини /Інфодиск "Законодавство України". – К., 2007.
7. Закон України "Про вищу освіту" від 17 січня 2002 р. № 2984-III / Збірник основних нормативних актів про вищу освіту, наукову діяльність, підготовку та атестацію наукових кадрів. – Харків: Гриф, 2003. – 336 с.
8. Павко А. Курс політичної історії України у ВНЗ – вимога часу / А. Павко // Урядовий кур'єр. – 2008. – 28 березня (№ 58).
9. Проблеми мистецької освіти: типологічні критерії та науково-методична розробка / О.І.Безгін, Г.Є.Бернадська, І.С.Кочарян, О.І.Дацко, О.Ю.Успенська / Інститут культурології Академії мистецтв України. – К.: КСПД Голосуй, 2008. – 400 с.

УДК 392.33 (477) "19-21"

Анна Андріївна Ткач
аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв

КАТЕГОРІАЛЬНА СУТНІСТЬ ТЕОРІЇ КОНОТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У КОНТЕКСТІ НАРОДНОЇ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ: до питання методологічного інструментарію дослідження

У статті розглядається поняття категоріальної сутності теорії жіночих образів у контексті народної обрядовості українців як методологічний інструментарій дослідження категорії мотивації, конгнітивності, функціональності. Здійснюється синтез конотаційних понять образотворення.

Ключові слова: *категорія, конотація, мотивація, жіночий образ, народна обрядовість українців.*

This article examined the notion of categorical nature of the theory of women's images in context of the ritualism of the Ukrainian folk as a methodological tool for the study of motivation category, konhnityvnosti, functionality. Synthesis is carried out konotatsiynyh concepts of image.

Keywords*: category, connotation, motivation, feminine image, Ukrainian folk ritual.*

У народній обрядовості українців із сивої давнини ідеологізовано образ жінки, яка втілює в життя культуротворчий процес творення нових образів. Водночас через її образ відзеркалено все ціннісне і прекрасне, що передає минуле й створює майбутнє. Нині є актуальним проблема категоріальної сутності теорії цих образів у народній обрядовості, зокрема питання методологічних інструментів їх дослідження. Оскільки процеси, які відбуваються в сучасному українському суспільстві, вимагають кардинальних перемін у відношенні до жінки. Родинна обрядовість українців завжди розглядалася як пріоритетне завдання людського суспільства, а жінці належить завжди ключова роль. Тому насамперед необхідно визначитись з ідеалами, які мають бути стратегічними орієнтирами сутності її образів, а також з метою, яку потрібно реалізувати в щоденній життєдіяльності громади, зокрема родини. Але принциповим є питання: що закладено в сутність конотацій жіночих образів її рольової діяльності як в родині, так і громаді?

В основу системи категоріальної сутності теорії конотації жіночих образів у контексті народної обрядовості українців покладено ідею як консолідуючий чинник розвитку суспільства і родини загалом. Адже в наш час життєвий процес взагалі має бути спрямованим на прищеплення духовності зокрема, необхідно вбачати сутність рольового жіночого образотворення відповідно до всіх сфер людської життєдіяльності формування духовності особистості у повсякденному процесі і водночас вихованні в умовах розбудови нового демократичного суспільства.

Аналіз останніх досліджень дозволяє стверджувати, що даною проблематикою тією чи іншою мірою займалися такі вчені, як Г. Бондаренко, В. Борисенко, О. Забужко, Н. Заглада, З. Лановик, М. Лановик, О. Кирилюк М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький. О. Потебня, М. Рубчак, А. Свидницький, М. Сумцов, Л. Українка, І. Франко, П. Чубинський, Т. Шевченко та ін. Дослідники часто висвітлюють життєву долю жінки в побуті та народній обрядовості в цілому. Для аналізу змісту, що характеризують категоріальну сутність конотацій жіночих образів у народній обрядовості, за основу нами взято схему, розроблену О. Боряк, Л. Виноградовою, О. Забужко, О. Кісь, М. Маєрчик, С. Толстою. Із тих досліджень, які ними розроблено,

© Ткач А. А., 2011

можна зробити висновки, що вони подають початки творення жіночих образів або розглядають гендерні аспекти. Відносно царини дослідження конотації, яка поступово виходить за межі емоційно-оцінно-стилістичних аспектів і охоплює соціально-політичні, етичні, етнографічні й культурологічні поняття (В. Іванов та В. Топоров, 1965; В. Мокієнко, 1986; В. Маслова, 1994; В. Ужченко, 1999), зазначено, що конотація жіночих образів у контексті народної обрядовості українців завжди апелює до певного досвіду людини, який постає внаслідок її виховання в даній культурі. Тому метою даної статті є розгляд категоріальної сутності теорії жіночих образів у контексті народної обрядовості українців. Мета вимагає розв'язання низки завдань: розкрити категорії мотивації, конгнітивності, функціональності сутності теорії конотацій жіночих образів у контексті народної обрядовості українців та проаналізувати їх філософію образотворення.

О. Потебня, М. Сумцов у своїх дослідженнях торкаються поетичних жіночих образів у фольклорі. Тарас Шевченко широко висвітлює життєву долю жінки в побуті та народній обрядовості в цілому. Серед українських народознавців того часу прихильником теорії матріархату став Володимир Охримович, який присвятив цій темі свою працю "Значення малоруських весільних обрядів в історії еволюції сім'ї" (1891). Розкриваючи виняткову роль жінок у весільній обрядовості, аналізуючи особливості українського звичаєвого права, фольклорні мотиви і численні етнографічні матеріали, учений дійшов висновку про існування в історичному минулому українців доби панування жіноцтва, виразні залишки якої збереглись в українській культурі навіть наприкінці XIX ст. Його праця та ідеї набули виняткової популярності в середовищі українських істориків, фольклористів та етнографів, культурологів.

Практично усі відомі народознавці звертались то тих чи інших її аспектів "жіночої" тематики.

Співзвучні переконання закріпились у масовій свідомості українця не без допомоги класиків української літератури, які сотворили чимало яскравих і доволі аргументованих жіночих образів. Героїні творів Ольги Кобелянської, Марка Вовчка, Івана Нечуя-Левицького, Квітки Основ'яненка, Гулака-Артемовського, Лесі Українки та інших – це часто вольові, сильні, владні, самостійні і самодостатні жінки. Хоча деякі із них ідеалізували українську селянську культуру не завжди відображаючи реалії життя.

Теоретичні засади гендерного підходу до рішення проблеми обґрунтовують Г. Бондаренко, О. Кісь. Зокрема Оксана Кісь, у своїй праці "Жінка в традиційній українській культурі" (2008), характеризує функції та повноваження, права і обов'язки жінки на різних етапах життєвого циклу (дівчинка, дівчина, жінка, баба), особливу увагу концентрує на процесі гендерної соціалізації дівчат та особливості нормативних (дівчина, дружина, мати, господиня) і девіантних (вдова, самотня матір, відьма) жіночих соціальних ролей у сім'ї та сільській громаді [7], що не менш цікавим є для нашого дослідження.

Моделюючи жіночий образ суб'єкта, виходимо з трьох вимірів категорій, зокрема категоріальної сутності теорії конотації жіночих образів у контексті народної обрядовості українців – мотиваційного, когнітивного та функціонального.

Мотиваційна сутність теорії конотації жіночих образів у контексті народної обрядовості українців зумовлена первинно потребами громади, сім'ї, для передачі інформації та впливу на явища, людину в різноманітних природних життєвих ситуаціях. Відповідно життєвої мотивації народжується певний жіночий образ. Сутність конотації за А. О. Івченко, О. С. Юрченко, розуміється широко, як будь-який компонент, що доповнює предметно-понятійний зміст мовної одиниці і надає їй експресивної функції на основі даних, співвідносних з емпіричним, культурно-історичним, світоглядним знанням певної лінгвокультурної спільноти, з емоційним чи ціннісним ставленням мовця до позначуваного чи зі стилістичними реєстрами, які характеризують умови мовлення, сферу мовленнєвої діяльності, соціальні відносини учасників мовлення тощо [Юрченко О.С., Івченко А.О. Словник стійких народних порівнянь. Харків, 1993. С. 53]. На наш погляд, таке визначення є найбільш повним і вдалим, оскільки в ньому враховані результати емпіричних, культурно-історичних, лінгвокультурних досліджень, а також асоціативні чинники, що допомагають підтвердити реальність асоціативно-образних, оцінних і стилістичних ознак метафори. Аналізуючи зооморфізми причетні до характеристики людини, можемо виділити метод перевтілення, зокрема у легендах про жінку/птаха, жінку/гадину, жінку/відьму тощо. У цій групі перевтілень використовується прийом метаморфози. У легендарному епосі найчастіше зустрічаємо перевтілення/переходу у жінку/квітку, жінку/тополю, жінку/ластівку, жінку/зозулю та інші. Ці образи пов'язані переважно зообіоморфічним культом та культом померлих, які перебувають у опозиції смерть/народження. Щодо родинної обрядовості, то тут перебирає на себе образотворчість характерна діяльності жінки на певному етапі ініціаційного переходу з одного стану в інший. Варто зазначити її функціональну місію в родині – жінка/дівчина, жінка/дитина, жінка/мати, жінка/дружина, жінка/невістка, жінка/вдова, жінка/баба, жінка-покритка, жінка/відьма в бінарній опозиції чиста/нечиста, заміжня/незаміжня, молода/стара (літня). Наприклад, розглядаючи образ жінки/вдови, слід зауважити, що вдівство – стан, який в народній традиції оцінюється як соціально-неповноцінний (поряд із неодруженими, сиротами, покритками тощо) [3, 293]. Це виявляється, зокрема, під час весілля при повторному одруженні вдови, як правило, за таких обставин весільний обряд значно скорочувався, зводився до мінімуму, обходились, зазвичай, лише церковним шлюбом та невеличким частуванням. Бо здатність вдови заподіювати нещастя дивним чином передається і вдовиченкам. Вважали, що "кожда женщина може і по кілька разів в житю вінчатися; однак тілько один раз може своє весілє обходити, бо тільки один раз вона стає з дівчини жоною" [11, 388–389]. Водночас розглянемо й конотаційну сутність образів у громадському суспільстві – жінка/берегиня, жінка-мати, жінка/патріот, жінка/лідер, жінка/вихователька в бінарній опозиції жіночих якостей, зокрема любляча/нелюбляча, байдужа/небайдужа, здорова/хвороблива, а також в побуті й гос-

подарстві – жінка/ткаля, жінка/вишивальниця, жінка/господарка, жінка/господиня, жінка/земля тощо в бінарній опозиції – служниця/робітниця, працівниця/підприємниця, годувальниця/негодувальниця. У цьому випадку буде доречним вислів М. Бахтіна, – "Усі слова пахнуть професією, жанром, напрямом, партією, певним твором, певною людиною, поколінням, віком, днем і годиною. Кожне слово зберігає запах контексту і контекстів, в яких воно жило своїм соціально напруженим життям" [13, 98].

На етапі саме конотаційного образотворення здійснюються емпіричні узагальнення й класифікація явищ, що відбувається шляхом зіставлення під час пояснення конкретних явищ, їх закономірностей і введення кожної з них у нові конкретні обставини, де й вихідні категорії набувають нових форм виявлення, які відображено у інформаційно-комунікативній та виховній функціях.

Щодо когнітивної сутності теорії конотації жіночих образів у контексті народної обрядовості українців, то вона містить характеристики, що формують у процесі накопичення обрядово-пізнавального досвіду внутрішній світ, зокрема: – знання самих засобів комунікативного коду (мовних, невербальних, паралінгвальних, проксемічних тощо) та комунікативної метамоделі системної кореляції складників інформаційного обміну знання стереотипів, пов'язаних з місцевими особливостями, традиціями, віруваннями тощо. Функціональна конотаційна сутність теорії конотації жіночих образів у контексті народної обрядовості українців, мати, дружина, сестра, кохана, вбираючи в себе переважно практичне оволодіння вербальними й невербальним засобами з метою якісного їх відтворення з боку бінарної опозиції – вінець природи, святиня, ненька, господиня, подруга, трудівниця, берегиня родинного вогнища, уособлення найвищих морально-естетичних, соціально-культурних людських філософій.

Конотація суті жіночого образу розкривається у слові завдяки контексту. Адже, слово, уведене в науковий контекст перетворюється на семантично містку одиницю: саме в культуротворенні образу відбувається своєрідний перерозподіл значущих елементів, зміщення акцентів жіночого образу у семантичній структурі, а також проходить процес виникнення нових значень, пов'язаних в основному з життєдіяльною цінністю позначуваних словом понять. Конотація може використовуватися для побудови деякого уявного світу, "вигаданих світів", як то відбувається в культуротворенні народної обрядовості українців. Вона визначається не стільки предметом комунікації, скільки впливом на одержувача повідомлення. На думку В. Н. Телия, "конотація як експресивно маркований макрокомпонент семантики є продуктом оцінного сприйняття і відображення дійсності у процесах номінації" [13, 21]. Він визначає конотацію як "продукт історичного розвитку значень слів (та виразів), що йдуть у цьому поступальному русі не тільки за розвитком свідомості людини в процесі пізнання нею дійсності; це й ті дані, які асоціативно супроводжують знання про світ і які неявно виражаються в тексті, а конотація, вбираючи їх в себе у вигляді внутрішньої форми, експлікує з тим, щоб підготувати відповідний прагматичний (експресивний ефект)" [13, 98.]. Адже твориться і розкривається конотація у слові завдяки контексту. На погляд Іщенко Н. Г., "слово, уведене в поетичний контекст перетворюється на семантично містку одиницю: саме в поетичній мові відбувається своєрідний перерозподіл значущих елементів слова, зміщення акцентів у його семантичній структурі, а також проходить процес виникнення нових значень, пов'язаних в основному з естетичною оцінністю позначуваних словом понять. у структурі конотації як мовної категорії (залежно від змістовного наповнення лексичних одиниць), так і мовленнєвої категорії (залежно від комунікативних ситуацій). Оцінний компонент у контексті може актуалізуватися, складаючи смисл знаку або його суттєву частину. Підбір слів з оцінним компонентом у семантиці, створення контекстуальних умов для актуалізації цього компоненту, висування його на перший план зумовлює породження оцінно-насиченого тексту. На референтне віднесення оцінного знаку впливають професійні, національні, соціальні та інші чинники. Що добре для однієї епохи, за одних умов, те погане за інших умов; що добре для національної свідомості одного народу, те погане для іншого. Оцінний компонент виокремлюється у значенні багатьох знаків. Наявність його ідентифікується шляхом трансформації тлумачення значення у словнику в значення, яке мало оцінку "добре" та "погано"" [6, 48–49]. Тобто в сутність теорії конотацій жіночих образів закладено загальносвітоглядна категорія життя, яка у даному випадку конкретизується поняттям циклічності в життєдіяльності ініціального переходу бінарних опозицій смерть/народження, молодість/зрілість, заміжжя/беззаміжжя тощо, зокрема образного культуротворення. Саме ця світоглядна опозиція смерть/народження є тією ключовою висхідною проблемою культурологічного компоненту конотацій образу жінки в народній обрядовості. Відповідно до зазначеного, можна додати, що простір і час є формами його буття. Підкресливши цю думку, можна припустити, що під час кожного ритуального дійства твориться не тільки новий образ, але й водночас відбувається культуротворчий процес.

В останнє десятиліття з'явилися роботи, у яких починає реалізуватися саме така парадигма поняття природно-невід'ємних жіночих образів властивих процесам культуротворення. У свою чергу, має філософсько-методологічне значення для нашої теми стаття О. С. Кирилюка "Універсально-культурні аспекти української національної екзистенції" (Одеса, 2000). В якій автор формулює універсально-культурний зміст проблеми української національної екзистенції загально-світоглядної категорії життя зі сторони світоглядної опозиції "справжнього"/"несправжнього" у соціокультурному бутті нації з висхідною проблемою, на дослідження якої спрямовані українознавчі студії, незалежно від того, на якому конкретному матеріалі вони розгортаються. До таких можна віднести доробок О.Кісь "Кого оберігає берегиня, або матріархат як чоловічий винахід" (2006) в якому вона зазначає, що "апологети матріархату у його класичному розумінні найчастіше покликалися на археологічні знахідки та міфологічні сюжети, вбачаючи у

фігурках "палеолітичних венер" та культах Великих Богинь прямі докази домінування жінок в доісторичні часи. Треба сказати, що українці мають у цьому сенсі свій окремий спадок: Трипільська культура (IV – пер. пол. III тис. до н.е.) залишила нам чимало глиняних жіночих статуеток, українські степи рясніють "кам'яними бабами" – ідолами скіфо-сарматської доби (VI–XII ст. н.е.), а у язичницькому пантеоні давніх слов'ян було щонайменше дві потужні богині – Лада та Мокош, зображення яких є на чотириликому Збруцькому ідолі (XIII ст. н.е.). Дослідниця відразу зауважує, що з огляду на ці факти заперечувати домінування жіночого начала у світогляді і віруваннях наших предків було б невдячною справою. Очевидно, що архаїчні релігійні культи були гіпоцентричними: Жінка як символ самого Життя була об'єктом поклоніння, а роль жінок в сакральній сфері (ритуалах) була винятковою" [8, 49]. Важко не погодитись із думкою дослідниці.

Отже, можна стверджувати, що оформлення конотацій на ґрунті контекстуального переосмислення понять жіночих образів народної обрядовості належить до визначальних стильотвірних рис сучасного культурологічного дискурсу. Як бачимо, смислова різноспрямованість задіюваних для інтенсифікації культуротворчого вислову конотаційних понять не дає змоги чітко структурувати цю мікропарадигму за семантичною ознакою, однак їх прагматична переконливість та конотативна виразність, є незаперечними. Інтердискурсивна метамовна взаємодія у всіх випадках відбувається на ґрунті аналогійної транспозиції кваліфікативних ознак явищ і відчуттів природної сфери на явища і процеси жіночої картини світу народної обрядовості українців.

Жіноча природна потреба причетна до постійного набору трудових операцій та життєтворчого буття, тобто жіночої картини світу. Категоріальна сутність конотації жіночих образів містить особливі характеристики – складники концептів, що відбивають не тільки уявлення про певні явища, реалії буття, але й інформаційні структури сентенційного змісту. Жінка була причетною до операцій життєдіяльності, в основі яких лежали архетипові зразки (створення сім'ї, дітонародження, смерті, господарювання як етапи творення світу). Відповідно, вироблялося певне бачення світу з точки зору матері-землі-берегині-господарки тощо, "низу"/"верху", і у владі якої був контроль над внутрішнім, та вплив на зовнішні світи. В найбільш узагальненому вигляді це і знайшло відображення в семантиці жіночих образів народної обрядовості українців.

Отже, поняття категоріальної сутності теорії жіночих образів у контексті народної обрядовості відображено в узагальненні мотивації, конгнітивності, функціональності, де відбувається конкретна єдність одиничного та загального, тобто його взаємозв'язку. Саме так відбувається творення жіночих образів у контексті народної обрядовості, зокрема їх конотація.

Загалом проблема конотацій жіночих образів у контексті народної обрядовості й надалі є актуальною і чекає подальших досліджень.

Використані джерела

1. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні: (Історико-етнографічне дослідження) / В.К. Борисенко. – К. : Наукова думка, 1988. – 188 с.
2. Бородина А. Матриархат: опыт рассмотрения исторической утопии в феминистской перспективе / А. Бородина, Д. Бородин // Женщины. История, Общество: Сб.ст. / Под ред. В.Успенской. Вып.2. – Тверь, 2002. – С. 99—120.
3. Гура А. В. Вдовство / А. В. Гура, Г. И. Кабакова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под. ред. Н.И.Толстого. – М., 1995. – С. 293—297.
4. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Вид. друге, випр. – К.: Факт, 2001. – 160 с.
5. Заглада Н. Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля / Н. Заглада // Матеріали до етнології. – Т.1. – К., 1929. – 260 с.
6. Іщенко Н.Г. Оцінний компонент лексичного значення слова / Іщенко Н.Г. // Філологічні трактати. – 2010. – Том 2. – №3. – С. 47—50.
7. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.) / О. Кісь. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 272 с.
8. Кісь О. Кого оберігає берегиня, або матріархат як чоловічий винахід. Опубліковано в: Я (Інформаційно-освітнє видання). – Харків, 2006. – № 4 (16) – С. 11—16.
9. Маланчук-Рибак О. Українські жіночі студії: історіографія та історіософія / О. Маланчук-Рибак. – Львів: НТШ, 1999. – 54 с.
10. Охримович И. Значение малорусских свадебных обрядов в истории эволюции семьи // Этнографическое обозрение. – 1891. – №.4. – Кн. XI. – С. 44—105.
11. Охрімович В. Знадоби до пізнання народних звичаїв та поглядів правних / В. Охрімович // Житє і слово. – Т. 3. – Львів, 1895. – С. 296—302; 387—401.
12. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М. : Наука, 1988. – С. 173–205.
13. Телия. В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М. : Наука, 1986. – 144 с.
14. Хрестоматия по общей психологии: Психология мышления / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Петухова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 400 с.
15. Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край / П. Чубинський. – Т. 7. – СПб., 1877. – 608 с.

УДК 7.73.79(045)

Юлія Вікторівна Романенкова
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

АНАМОРФОЗИ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНСТРУМЕНТАРІЮ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ МАНЬЄРИСТІВ

Стаття присвячена особливостям художнього бачення митців маньєризму, схильного до використання анаморфоз. Анаморфози позиціонуються як елемент художньої мови митців, що розглядається на прикладі творчості Дж. Арчімбольдо та Джамболоньї.

Ключові слова: *Ренесанс, маньєризм, анаморфози, художнє бачення, оптичний ефект, гра форм.*

This article is devoted to features of artistic vision of Manneristic artists, who were inclined to use anamorphoses. Anamorphoses have been positioned as an elements of artistic language of artists by means analyses of the works by G. Arcimboldo and Giambologna.

Keywords: *Renaissance, Mannerism, anamorphoses, artistic vision, optical effect, game of forms.*

Естетика маньєризму часто протиставляється гармонії "класичної концепції мистецтва" Відродження [6, 169]. Спокійному, лаконічному і врівноваженому ренесансовому мистецтву прийшло на зміну дисгармонійне, неспокійне мистецтво "неврастеніків маньєризму" [7], що проявляють інтерес до всього дивного, нестандартного. Діонісійське начало відверто домінує в маньєристичному мистецтві, що знайшло відображення в захопленості майстрів незвичними формами, оптичними ефектами, обманками та ілюзіями.

Інтерес до некрасивого, потворного, гіпертрофованого характерний для багатьох маньєристів. Потворність трактується як трансформована краса. Цим пояснюється поширення гротескних портретів, це стало і однією з причин популярності карикатури. Саме в той час стає можливим "Гротескний портрет старої" К. Массейса (1525-1530 рр.), що іноді називають "Портретом потворної герцогині" та інколи приписують навіть Леонардо. Ці роки породжують і незвичність бачення Парміджанино з його "Автопортретом в опуклому дзеркалі" (бл. 1524 р.).

З'являється і безліч алегоричних творів з протиставленням молодості і старості, краси і потворності, побудованих на застосуванні методу контрасту, що не було притаманно спокійному Ренесансу. У низки майстрів, особливо німецьких, популярним стали алегорії на тему віку людини, де краса молодості протиставляється потворності старості, чим дуже захоплювався, наприклад, Г. Бальдунг Грін. Це свого роду символічне протиставлення – під симетричною типізованої красою молодості ховається розміреність Ренесансу, під потворною маскою старості видно безвихідь погляду на світ маньєризму.

У ці часи митці почали активно вдаватися до мови анаморфоз. Анаморфози трактуються як гра форм, що виникає внаслідок використання митцем складних ракурсів, накладення форм одна на іншу, деформації форми, в результаті чого бажаного ефекту можна досягти, лише сприймаючи зображення з певної точки, належної відстані. Такий своєрідний "шифр" дає глядачеві змогу стати співавтором закладеної у твір ідеї, сприяє ускладненню художньої мови, збільшує кількість і без того численних варіантів читання підтексту твору. Завдяки цьому нерідко реінкарнацією маньєризму називають і сюрреалізм, теж дуже схильний до використання анаморфоз як одного з елементів свого інструментарію. XVI ст. було особливо схильним до використання цього методу художнього бачення, хоча початок його розповсюдження пов'язують ще з ренесансовими пошуками в галузі перспективи. Праці Д. де Барбаро, С. де Коса, Ф. Нісерон є підтвердженням того, що анаморфози стали одним з щаблів, з яких складалося підґрунтя художньої мови, специфіки бачення митця того часу [9]. До використання анаморфоз тяжітимуть і сюрреалісти, сучасний художній простір також багатий на приклади анаморфозного мистецтва, передусім – у полі дизайну.

Одним з найвідоміших прикладів використання анаморфоз у мистецтві XVI ст. стала картина Г. Гольбейна Мол. "Посли" (1533 р.), де на першому плані розміщений спотворений до невпізнання химерним ракурсом людський череп. Але найвищого рівня майстерності в цьому мистецтві досягли Дж. Арчімбольдо – в живописі і Джамбольнья – в скульптурі.

© Романенкова Ю. В., 2011

Джузеппе Арчімбольдо (1527-1593 рр.) є втіленням маньєристичної доктрини в життя, можна сказати, її кращою ілюстрацією. І особливо важливим є те, що він значну частину свого життя провів за межами Італії. Л. Тананаєва називає його прологом і програмою рудольфінського мистецтва [8]. Талант Дж. Арчімбольдо до цього часу є одиничним, його схильність до анаморфоз, специфічність художнього бачення, незвичне трактування форми, її розкладання на складові прийшлися дуже до смаку придворній культурі рудольфінського двору. Цікавим є твердження Ф. Дзері про те, що "внутрішня напруга творів Арчімбольдо відображає драму закату певної доби та її ідеалів" [4, 18]. Дослідник пише, що характер пошуків майстра був утопічним, бо він намагався схопити та передати єдність Божественного начала та відтворити єдине багатоскладовістю баченого [4, 26]. Але утопізмом страждали всі маньєристи, мова Дж. Арчімбольдо просто стала вінцем цієї драми пошуків та марних ілюзій. Він не вбачав у жодній формі цілого – все розподалося в його уяві на уламки, які він розміщував на темному, "глухому" тлі, що наближало його до містицизму північноєвропейського живопису – не дарма Ф. Дзері згадує, що Дж. Арчімбольдо у Празі мав змогу бачити твори А. Альтдорфера, І. Босха, П. Брейгеля та Л. Кранаха [4, 2]. Проте таким відкритим, поверхневим трагізмом, яким були характерні роботи цих майстрів, Дж. Арчімбольдо не страждав – його твори, як витвори будь-якого італійця того часу, були складними, але не трагічними, художня мова – алегоричною, ускладненою, сповненою таємного смислу та численних варіантів читання, але досить далекою від есхатологізму або релігійного екстазу, як босхівські або альтдорферівські образи. Мабуть, навіть ескапізм, прагнення втекти в світ ілюзій, витворити помилки природи, тобто всі маньєристичні установки не завжди були супутниками картин Дж. Арчімбольдо. Твори на кшталт "обратимих картин" є просто жартами, грою розуму, якій просто в даному випадку пощастило бути втіленою в життя професійно та віртуозно. "Обратима картина" Дж. Арчімбольдо володіє особливістю можливості подвійного прочитання зображення – якщо її перевернути догори ногами, виникне ще один образ, свого роду, дзеркальний. Так "читаються", наприклад, "Кухар" (1570 р.) або "Садівник" (пр. 1590 р.).

Художнє бачення Дж. Арчімбольдо було показовим саме для маньєризму, не стало винятковим, унікальною була якісна планка втілення цього бачення в життя, його візуалізація. Анаморфози, якими прославився міланець, стали свого роду візитівкою всього стилю, це найкращий спосіб відійти від реальності у світ ілюзій, що і стало причиною захоплення "арчімбольдизмом" у пізнішу добу і його реінкарнації в сюрреалізмі. Фактично, якщо сюрреаллізм – це маньєризм XX ст., то "арчімбольдизмом" можна назвати маньєризм з домінуючою мовою анаморфоз. Слід акцентувати наявність різних суджень щодо того, чи були в Дж. Арчімбольдо послідовники. Московська дослідниця Л. Тананаєва у своїй статті про міланця стверджує, що послідовників у нього не було, він створив свою традицію, і він же її і завершив [8]. Тоді як Ф. Дзері застосовує таке формулювання як "арчімбольдизм", і наголошує, що не дивлячись на те, що після смерті майстра цікавість до його творів надовго падає, все ж послідовники у нього були, а з 1930-х рр. його творчість завдяки сюрреалістам відкривають заново і вважають предтечею нового, сучасного мистецтва [4, 42]. Певно, істина лежить у полі між цими двома точками зору. Звісно, Дж. Арчімбольдо намагалися наслідувати, як сучасники, так і митці XVII-XX ст. інколи зверталися до його методики, принципу бачення форми. Але в своїй досконалості він дійсно був один, його спосіб художнього бачення не можна тиражувати і наслідувати, бо це не техніка, не метод як такий, а саме образ бачення, поєднаний із особливостями світогляду маньєристичної доби. Тобто можна стверджувати, що досягти такого рівня майстерності у сфері анаморфоз можливо тільки за умов підсилюючого компоненту – маньєристичної кризовості світогляду, що притаманна більшою мірою для зламних епох. На іншому тлі цей метод творчого мислення не буде актуальним, і його прояви виявляться стихійними.

Арчімбольдо мав міланське походження, але про його учнівський період відомо мало, є лише згадки про те, що він був сином художника. З його раннього періоду відомо лише те, що він починав працювати з батьком при будівництві міланського собору, потім – при соборі Комо створював ескізи для килимів, є і згадки про його роботу у Феррарі. Але основна його творча біографія пов'язана саме з Богемією, де він згадується з 1562 р., спочатку – у Відні, як портретист-копіювальник, при дворі Фердинанда I, а потім – при дворі Максиміліана II, Рудольфа II Габсбургів. Але як портретист, що застосовував звичні методи, Дж. Арчімбольдо не викликає інтересу, до того ж, його професійний рівень у такому живописі значно нижчий, в деяких творах, написаних для імператорського двору, явним є вплив північних майстрів ("Портрет Максиміліана II з родиною" (II пол. XVI ст.), портрети членів родини Фердинанда, у якого він служив з 1562 по 1563 рр.). Є і група портретів, що ілюструють дещо іншу манеру майстра, – свого роду проміжну між натуралістичною та анаморфічною, в результаті чого виникають "комбіновані" образи, тобто частина обличчя, наприклад, створена в руслі анаморфоз, а частина написана реалістично. Так були написані картини "Адам" та "Єва" (II пол. XVI ст.). Але цей метод застосовувався рідше, і згодом Дж. Арчімбольдо радикально відмовиться від нього, залишаючись натуралістом, документалістом, але зупинившись на мові алегорій та символів, віддавши перевагу мові анаморфоз.

При дворі Габсбургів міланець провів 26 років, то ж майже все його творче життя промайнуло там, хоча школу він мав італійську, тому приніс до празького двору маньєристичну естетику в її первинному, італійському варіанті. Вагання і пошуки митця, притаманні естетиці маньєризму, супроводжували і Джузеппе – до одного й того самого мотиву він міг повертатися кількаразово, створюючи різні варіації одного об-

разу. Наприклад, свої знамениті "Пори року", які є апофеозом його символічної мови, він варіював 5 разів: перший цикл з'явився між 1562 та 1563 рр., у 1569 р. – другий, у 1572 р. – третій, а роком пізніше – четвертий і п'ятий (1560-і–1570-і рр.). Цікаво, що ці образи, які можна трактувати нескінченну кількість разів, Дж. Арчімбольдо дійсно проніс крізь усію творчість, і на них можна спостерігати за трансформацією його стилю, бо репліки не зовсім ідентичні. Серед алегоричних образів, улюблених митцем-натуралістом, були і "Чотири елементи" (1569 р.). У них дослідники вбачають бажання майстра прославити імператора (якого він, до речі, теж портретував у своєму стилі – це був портрет Рудольфа II в образі Вертумна (пр. 1590 р.), бо він вважався володарем світу, який і символізували чотири елементи або чотири стихії. Кожна з картин складена з десятків птахів, тварин, рослин, щоразу – відповідно до стихії, яку вони символізують, до того ж, відтворених напрочуд точно, з фотографічною документальністю.

У 1587 р. майстер вирішив повернутися на батьківщину і знову оселився в Мілані, хоча і продовжував працювати на Рудольфа II. Так, парадокс заключається в тому, що один з провідних італійських маньєристів вклав увесь свій незвичний талант і як винахідника, і як художника, тобто досить універсальної особистості, у формування іноземної культури, майже нічого не створивши для своєї Італії. Але так відбувалося нерідко в силу того, що батьківщина маньєризму вже була неспроможна надати належне тло для таких майстрів, як "Нострадамус від мистецтва" Дж. Арчімбольдо, бо рівень її художнього життя був занизьким, і, в свою чергу, таких художників було замало для відновлення її потенціалу.

Дж. Арчімбольдо був не просто типовим представником маньєризму, аристократичним та рафінованим у своїй художній мові. Те, що в його творчості сучасні дослідники нерідко вбачають джерело натхнення для сюрреалистів, передусім пояснюється саме незвичним баченням та трактуванням форми, її трансформаціями, і баченими, уявленими, удаваними, які мають місце лише в підсвідомості глядача, що поглинає його образи. Глядач трактує, відтворює форму з тих фрагментів, які йому пропонує автор, з предметів, які виконують функцію своєрідних пазлів, і цей метод співавторства глядача дійсно буде основою для деяких стилів і течій уже XX ст., тому Дж. Арчімбольдо з його художніми "пророцтвами" справді може вважатися свого роду предтечею сюрреалізму, а можливо, у чомусь – навіть кубізму, бо він також розкладає форму на геометричні складові, з яких складається щось нове. До того ж, Арчімбольдо є прекрасним прикладом того, що маньєристичність мистецтва має позачасовий, наскрізний характер, проявлятиметься і в інші часи, в різних стилях і течіях, до сучасного мистецького процесу, коли маньєризм буде сприйматися не просто як стиль, а як стан творчої особистості.

У цьому контексті на особливе місце заслуговує і особистість Джамболоньї, чиї манера, метод дуже "перегукуються" зі способом художнього бачення Дж. Арчімбольдо. Якщо Арчімбольдо був невід'ємним компонентом інтернаціональної рудольфінської культури маньєристичного типу, ставши її провідною італійською складовою, то Джамболонья навпаки – приніс фламандські риси на землю Тоскани. Джованні да Болонья (Жан де Булонь) (1529–1608 рр.) був родом з Дуе, період учнівства провів в Антверпені, але "застиглим" його стиль став тільки після відвідання Рима, куди він приблизно на два роки виїхав у 1550 р. [11, 326]. У 1555 р. він уже згадується у Флоренції як архітектор та скульптор. Тут він і провів решту свого життя, лише на поч. 1560-х рр. витративши кілька років на роботу для Болоньї. Жанровий початок, інтерес до побутових моментів ще видавали його фламандське походження, як і схильність до деталізації у ранній пеірод ("Птахолов", II пол. XVI ст.). Те, що Джамболонья займався і скульптурою, і дрібною пластикою, і оформленням парків, вілл, садів, і працював як архітектор, ще наближало його до універсальних особистостей Відродження. Але саме те, що він пробував себе в усіх цих сферах, і призвело до формування його такої незвичної, суто маньєристичної манери, бо засоби, які він використовував як скульптор при роботі з фактурою матеріалу, він переносив і в архітектуру, його художнє бачення було схильним до анаморфоз, що і дозволяє порівнювати його з Дж. Арчімбольдо. Анаморфози, ускладненість, багатошаровість прочитання образів Джамболоньї були типовим проявом схильного до вичурності, екзальтованості маньєризму. Але ці типово італійські ознаки стилю він подекуди поєднує з фламандським тяжінням до жанровості, хоча слід зауважити, що північний компонент у його манери все ж дуже незначний, бо був поглинутий італійським. Джамболонья, як будь-який маньєрист, дуже вправно використовував ритм як один з провідних методів створення характерного, динамічного образу. Ритміка його композицій відповідає вимогам стилю, завжди дуже нервова, до екстатичності, пульсуюча, з надривом. Ранні композиції, 1560-х рр., ще інколи грішать "рваним" ритмом, відсутністю цільності силуету, як у болонському фонтані "Нептун" (1563–1566 рр.). Але це не було закономірністю, інші роботи вже на поч. 1560-х рр. доволі цілісні, хоча вже тоді дихають неспокоєм ("Самсон, що відтинає голову філістимлянину", 1561–1562 рр.). Маючи немалий досвід як архітектор, Джамболонья з к. 1560-х рр. почав комбінувати методи скульптора та архітектора в оздобленні парків Вілли Медичі ді Пратоліно, що згодом належатиме Демідовим (Вілла Демідофф), де і проявилися всі його маньєристичні здібності повною мірою. Маньєризм дав багато прикладів оздоблення садів та парків із численними гротами, в Італії оформлення таких "малих форм" це було дуже розповсюджено в II пол. XVI ст. Майстер вдавався до тих засобів, якими користувалися представники т. зв. "декоративно-натуралістичного" напрямку в архітектурі маньєризму, останнім крупним представником якого був Б. Буонталенті [2, 86]. Саме його зазвичай звинувачують дослідники в "нестійкому світогляді" та вбачають у ньому кризу гуманізму [2, 87]. Б. Буонталенті в садах Боболі (1579-і-1580-і рр.), а Джамболонья – у Віллі Демідофф використали засоби дуже популярного за доби маньєризму "stile

rustique", т. зв. сільського стилю, до якого часто звертався і Ф. Цуккарі. Ця натуралістична течія є дуже важливою ознакою маньєристичного мистецтва, і надзвичайно показовою ілюстрацією естетичної доктрини стилю: вона яскраво демонструє стирання чіткої межі між архітектурою та скульпторою, вростання методів одного виду мистецтва в інструментарій іншого. Але це є не рисою кризи Відродження, а ознакою маньєризму, що демонстрував хиткий водорозділ між видами мистецтва, так би мовити, взаємозаміну методів одного засобами іншого. Для "stile rustique" стає характерним штучне створення природних форм, обігрування існуючих у природі форм для ілюзорного видовища, основним методом стають анаморфози, настільки улюблені Дж. Арчімбольдо. Популярними стали численні гроти, невеличкі печери, прикрашені скульптурними образами тварин, відтворених шляхом використання природних поверхонь та їх виправленої вмілою рукою майстра фактури. Гра з фактурою як метод утворення анаморфоз перетворюється на найголовніший інструмент скульпторів-маньєристів. Ось ці перетікання однієї форми в іншу, оптичне перетворення контурів одного образу на інший, іллюзія і були ознаками не тільки "сільського стилю" в архітектурі чи дрібній пластиці стилю, але маньєристичного бачення загалом. Плавність, відсутність чітких контурів відмічала й образ бачення майстрів доби, коли одне шляхом оптичного обману перетворювалося на інше, і ні в чому не було впевненості. Фактично відсутня даність, наявні лише її варіації, імітація, у цьому і вбачають кризу гуманістичного світогляду, що насправді є лише іншим способом бачити світ, значно характернішим і плідніщим для творчої особистості, для якої взагалі притаманні вагання та сумніви.

Експерименти садів Боболі Б. Буонталенті повторює і Джамболонья, який став найзначнішим виразником "stile rustique" у скульптурі. "Аппенін" садів Пратоліно (до 1581 р.), над яким він працював до 1581 р., є маніфестом такого "ілюзорного" мистецтва. Усі образи виникали в уяві глядача, він був співавтором цього дійства. До тих самих технічних засобів звернеться Джамболонья і при створенні "Індика" (1560-і рр.), де головним методом була гра з формою та фактурою матеріалу. Але в цьому творі майстера проявилося його фламандське походження – він вдався до побутового мотиву, виступив як жанрист, а ця "приземленість" не була притаманна італійцям.

Надалі, в 1580-і – 1590-і рр., Джамболонья працює над створенням численних міфологічних сцен, ритміка яких усе більше ускладнюється, ілюструючи нервовість і спіральність композиційної побудови ("Викрадення сабінянок", 1581–1582 рр.; "Геркулес і кентавр Несс", 1594–1599 рр.).

Особливої уваги заслуговує теракотова модель твору "Річковий бог" (1580 р.). Це яскраве заперечення того, що нерідко закидають маньєристам, і цей твір є доказом того, що італійський компонент у Джамболоньї значно переважав над фламандським. Образ сповнений внутрішньої сили, чого ніколи не вбачають у маньєристичних творах, міць, надихана мікеланджелівськими персонажами, є і у Джамболоньї. Це поодинокий приклад, бо в переважній більшості випадків образи маньєристів дійсно значно тендітніші та внутрішньо порожніші. Але цей річковий бог – доказ того, що були і виключення. Фактура дихає свободою, незавершеність ескізного матеріалу дозволяє бачити процес роботи над образом, а саме він і є суттю методу. Джамболонья створив вкрай напружену, внутрішньо сильну і характерну постать, в якій багато в чому завдяки цьому non finito є і мікеланджелівська міць Високого Ренесансу, і маньєристична екзальтованість, і візерунок "рваного" руху. Джамболонья демонстрував притаманну суто маньєристичному методу контрасність: у нього були з одного боку – неспокій "Геркулеса та кентавра Несса", "Викрадення сабінянок", характерна фактура "Річкового бога", "Аппеніна", а з іншого – холодна, вишукана, але поверхова краса "Меркурія" (1580 р.) або "Венери" (1573 р.). А в монументальній скульптурі він взагалі використовував спокій і гармонію високоренесансового характеру (пам'ятник Козімо I Медичі, 1587–1594 рр.).

Джамболонья був типовим виразником арсеналу маньєристичних методів і немало зробив для поширення стилю у скульптурі, цілком підпадаючи під звання італійського маньєриста і лише подекуди використовуючи фламандські традиції, майже поглинуті італійськими.

Відтак, схильність до анаморфоз можна вважати апогеєм художньої мови маньєризму. Тяжіння до використання оптичних ефектів, утворення складних форм, їх химерних трансформацій характерні для цілої низки майстрів маньєризму. Художник заповнював цим лакуну, що виникла після втрати ренесансових ідеалів, вдаючись до ускладненості, штучності, багатошаровості художньої мови. Це прагнення виникатиме кожного разу, коли в підсвідомості митця з'являтиметься порожнеча, породжена втратою, усвідомленням недосяжності якоїсь поставленої мети. Тому черговий раз розквіт анаморфозного мистецтва, що супроводжується і теоретичними пошуками в цій царині, що досліджують природу феномена анаморфоз, ми спостерігатимемо вже на межі XX та XXI ст.

Використані джерела

1. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.; ил.
2. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
3. Гольбейн / [Художественная галерея] / Т. 43. – М.: Де Агостини, 2009. – 41 с.
4. Дзери Ф. Арчимбольдо. Весна / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2001. – 48 с.
5. Дзери Ф. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2003. – 48 с.
6. История уродства / [под ред. У. Эко] – М.: Слово / Slovo, 2009. – 456 с.
7. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.: ил.

8. Тананаева Л. Джузеппе Арчимбольдо / Л. Тананаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ava-3.narod.ru/txt/art/archimb/archi01.htm.
9. Энциклопедия живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bibliotekar.ru/slovar-impr/24.htm.
10. Chвstel A. L'Art Italien / A. Chвstel. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.
11. Chвstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / A. Chвstel. – Genive: Skira, 1968. – 405 p.
12. Chвstel A. The sack of Rome / A. Chвstel. – Princeton : Princeton university press, 1983. – XVII, 321 p.

УДК 7.079:398

Юрій Львович Афанасьєв
доктор філософських наук, професор;
Світлана Юріївна Чернецька
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ФУНКЦІЇ ФОЛЬКЛОРНИХ ФЕСТИВАЛІВ

У статті на основі аналізу низки зарубіжних та вітчизняних фольклорних фестивалів визначено характерні особливості та функції, притаманні даному виду форумів.

Ключові слова: *фольклорний фестиваль, інтерактивне дійство, культурно-мистецька спадщина, функція.*

The article is based on an analysis of several foreign and national folk festivals defined characteristics and functions inherent in this type of index.

Keywords: *Folk Festival, interactive performance, cultural and artistic heritage, the function.*

Сучасний стан соціокультурного простору як України, так і усього світу характеризується зростаючою кількістю різноманітних фестивальних форумів, котрі, за визначенням вітчизняної дослідниці О. Дячкової, утворили своєрідне "фестивальне коло"[3]. Фестивальний рух історично склався та динамічно розвивається як соціальне явище, котре ілюструє найбільш актуальні ідеї та потреби суспільства, якими є ідеї гуманізму, духовності, суспільного прогресу, естетичного розвитку особистості та соціуму. Відповідно, на думку фахівців, фестиваль є ефективною технологією, яка допомагає вирішувати художньо-естетичні, соціально-педагогічні та економічні завдання, реалізуючи особистісно-розвиваючу, соціально-організуючу, креативну функції культури [9, 350].

Серед різноманітних фестивалів (фестивалі науки, фестивалі-ярмарки, фестивалі реклами, кіно і тощо) особливої популярності як у нашій країні, так і в усьому світі набувають так звані фольклорні фестивалі. Попри той факт, що дані форуми займають питому частку серед широкого загалу фестивалів, вони наразі є мало дослідженим та мало вивченим явищем, що в свою чергу і зумовило актуальність нашого дослідження.

З огляду на актуальність метою нашого дослідження є виявлення характерних особливостей та функцій фольклорних фестивалів.

Відповідно до мети постають такі завдання:

- провести аналіз ряду відомих вітчизняних та зарубіжних форумів фольклорно-етнографічного спрямування;
- з'ясувати характерні особливості, притаманні даному виду фестивалів;
- визначити та дослідити основні функції даних форумів.

Перш ніж зосередити увагу на основному предметі дослідження, варто зазначити, що першою подією, котра описується як "Folk Festival", на думку фахівців, став Рододендрона фестиваль, що відбувся у 1928 році з ініціативи громади міста Ешвіл (Asheville) США з метою розвитку туристичної галузі в даному регіоні. Як свідчать джерела, саме на цьому фестивалі задля насичення програми різноманітними культурно-мистецькими заходами та задля приваблення якнайбільшої аудиторії відвідувачів, організаторами було вперше вирішено запросити для участі в ньому народних музикантів та танцівників, проживаючих безпосередньо в даному регіоні [15, 102].

Починаючи з середини 30-х років XX століття, відповідні форуми продовжували розвиватися на американському континенті в таких країнах, як США та Канада. Причини їхньої появи в кожній з країн були різні. Однією із головних причин появи фольклорних фестивалів в США в даний період стало бажання організаторів ознайомити американського глядача з неперевершеними зразками традиційної народної культуру племен та народів котрі на той час проживали в країні. У свою чергу, поява перших відповідних форумів на території Канади була зумовлена міграційними процесами. Ініціаторами їх

© Афанасьєв Ю. Л., 2011
© Чернецька С. Ю., 2011

проведення виступили наші співвітчизники, тобто українська діаспора. Як свідчать представники української діаспори, причетні до організації та проведення перших фестивалів і вимушені через ряд суб'єктивних та об'єктивних причин проживати за межами України вони, оселившись за тисячі кілометрів від рідної землі, намагались не лише зберегти рідну мову та культуру, а й розвивати їх, вносячи свою частку в розвиток культури країни, котра для них та їхніх нащадків стала другою батьківщиною [4, 9].

Говорячи про основні причини проведення перших фестивалів, варто зазначити, що попри різні причини їхнього заснування в США та Канаді, всі вони виконували одне важливе на той час завдання – представлення широкому загалу найкращих культурно-мистецьких здобутків та традицій народів, що проживали на території цих країн.

Перші фестивалі як в США, так і Канаді – це були здебільшого початкової стадії і рівнів заходи мистецько-розважального характеру, що зводилися до наповнення своїх програм музично-пісенними, танцювальними та іншими народними культурно-мистецькими заходами. У наш час фольклорні фестивалі – багатопланове, багатогранне за змістом художньо-мистецьких заходів та масове за кількістю учасників дійство. У них чільне місце займають народні традиції, звичаї, інші культурно-побутові елементи.

З огляду на те, що програми заходів майже всіх без винятку подібних форумів розраховані на широку аудиторію, то характерною особливістю даних культурно-мистецьких акцій є і те, що вони наразі є чудовим прикладом культурно-дозвіллєвої діяльності.

Специфіка даних форумів вплинула на їх поліфункціональний характер. Так ряд вітчизняних та зарубіжних науковців, культурних та політичних діячів, серед яких, зокрема, члени Національної ради по традиційному мистецтву (надалі NCTA) США Е. Уоллес та Д. Уілсон (організатори найстарішого фольклорного форуму США, а також й усього світу Національного фольклорного фестивалю), перший (нині почесний) Президент Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв (надалі CIOFF) Г. Курсаже, вітчизняний науковець, директор філії НДІУ "Гуцульщина" П.Шкрібляк та інші відзначають соціокультурну функцію фольклорних фестивалів. На їхню думку, відповідні форуми впливають на взаєморозуміння між народами, виступають за мир та збагачення світогляду. За словами Г. Курсаже, "фольклорні фестивалі – це промінь світла, що осяває довгий і темний тунель, по якому рухається людство", і що саме вони "мають допомогти усім нам скоріше вийти на загальнолюдський рівень мислення" [2, 2]. Вітчизняний же науковець П. Шкрібляк, зосереджуючи увагу на Міжнародних гуцульських фестивалях, зазначав, що перші гуцульські фестивалі, початок проведення яких припадає на складні часи розбудовчого періоду в нашій державі (І-й гуцульський фестиваль пройшов восени 1991 року с. Верхній Ясенів, Верховинського району Івано-франківської області), "позитивно впливали на суспільні процеси, сприяли культурно-національному та державотворчому відродженні в краї" [13, 429].

Важливу роль щодо зближення та порозуміння між народами виконують фестивалі, котрі по усьому світу проводять різноманітні етнічні групи, які за різних обставин вимушені проживати за межами своєї історичної батьківщини, так звана діаспора. Фахівці вважають, що перші фольклорні фестивалі слугували саме тим містком, через який різноманітні етнічні групи, переселившись за межі своєї історичної батьківщини, принесли великі досягнення культури і мистецтва своїх народів у культурну скарбницю країни свого вимушеного проживання [4, 9]. Зокрема, це стосується розпорошеної по всьому світу української діаспори. Разом з цим наші співвітчизники зазначають, що дані форуми позитивно вливають на процес інтеграції новоприбулих українців в суспільно-культурне життя українських громад за кордоном. А дослідники В. Іваненко та М. Кавун вважають, що дані форуми "виступають "концентрованим виразником" консолідованих зусиль українців зарубіжжя щодо збереження своїх коренів, мови та культури, намагаючись не розчинитися в іншомовному середовищі" [6, 49].

Розглядаючи питання соціокультурної функції фольклорних фестивалів, хотілося б звернути увагу на той факт, що все частіше дані форуми носять благодійний характер. У такому руслі ось уже майже 20 років працює фестиваль "Соняшник", котрий влаштовують вихідці із України, проживаючі на околицях Детройту у містечку Воррен, фестиваль "Я Люблю, тебе, мій Гриців!", (смт. Гриців Шепетівського району Хмельницької обл.), Всеукраїнський благодійний фестиваль народної творчості "Купальські Зорі" (м. Гола Пристань Херсонської обл.) та ряд інших як вітчизняних, так і зарубіжних форумів.

За словами голови організаційного комітету фестивалю "Соняшник" Михайла Андріяшка, отримані на фестивалі гроші організатори використовують на потреби церков та приватної католицької школи "Непорочного зачаття", котра, зі слів організаторів, наразі залишається єдиною повною (12 класів) українською середньою школою у США [12, 4]. Щодо фестивалів, що проводяться нашими співвітчизниками в зарубіжжі, варто відзначити, що всі вони організовуються на пожертви членів громад та завдяки спонсорській підтримці, а отримані в результаті їх проведення кошти ідуть на потреби відповідних громад, творчих колективів, шкіл та церков.

Що ж стосується сільського фестивалю "Я Люблю тебе, мій Гриців!" то варто відзначити, що його характерною особливістю є те, що поруч із головною метою, яка полягає у популяризації народних традицій та культурно-історичної спадщини регіону, організатори намагаються відродити ідеї благодійності та меценатства [1, 4]. Дотримуючись своєї мети, до участі у заходах благодійного фестивалю "Я люблю тебе, мій Гриців!", організатори декілька років поспіль запрошують представників благодійного фонду "Зміцнення громад". Фонд має на меті стати ефективним інструментом посередництва між сільськими громадами та благодійниками задля об'єднання зусиль та ресурсів у справі відродження українського

села. Так під час роботи XXII за ліком фестивалю, що відбувся 27 червня 2010 року, мали місце презентації міні-проектів лідерами ініціативних груп сільських громад, які взяли участь у конкурсі в рамках проекту "Сільська громада відкритих можливостей", що здійснюється за підтримки Фонду ім. Стефана Баторія (Варшава, Польща). Саме на підтримку виконання громадських ініціатив розгорнувся збір благодійних коштів, який, за словами організаторів, відбувався по-різному, зокрема "влаштовувались виставки-розпродажі виробів народних умільців, майстер-класи, працювали осередки смачної місцевої кухні "Грицівська смакота", благодійна скринька "Серце не спи" побувала у колективі місцевих освітян. Благодійну акцію активно підтримали місцеві підприємці і просто небайдужі люди [1, 4].

Характерною особливістю соціокультурної функції фольклорних фестивалів є і те, що вона відповідає основним цілям та завданням, котрі стоять власне перед даними форумами, а саме: збереження, відродження та популяризація культурно-мистецької спадщини, особливо такої важливої її складової як традиційна народна культура.

З даного приводу хотілося б зазначити, що впродовж тривалого часу ми є прихильниками тези про особливу роль фестивалів фольклору в системі сучасних засобів збереження, відродження та популяризації культурно-мистецької спадщини, зокрема української. Дане твердження базується на думках широкого загалу компетентних осіб, серед яких науковці (культурологи, мистецтвознавці, фольклористи, етнографи та інші), культурні і політичні діячі.

Наприклад, Президент Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв (CIOFF) Кари Bergholm неодноразово наголошував у своїх виступах та публікаціях, що "Міжнародні фольклорні фестивалі є одним із методів захисту, збереження та поширення традиційної культури" [14, 2]. Такої ж точки зору щодо фольклорних фестивалів дотримується і відомий міжнародний та політичний діяч, духовний лідер буддистів Далай Лама XIV. Виступаючи перед півмільйонною публікою під час представлення у 2000 році тібетської програми на Смітсонівському фольклорному фестивалі (Smithsonian Folklife Festival, США), він наголосив на тому, що "цей великий фестиваль допоможе зберегти нашу культуру" [8, 2]. Відомий вітчизняний фольклорист, етнограф, публіцист, ідейний натхненник та засновник перших фольклорних фестивалів в Україні В. Скуратівський також неодноразово зазначав, що саме завдяки фольклорним фестивалям "пощастило якоюсь мірою оживити затухаючі джерельця народної пісенної культури, виявити невідомих досі носіїв і популяризаторів й у такий спосіб збагатити фольклорну спадщину національним мелосом" [5, 2].

Проблемі збереження, відродження та популяризації культурно-мистецької спадщини певною мірою відповідають й інші, притаманні фольклорним фестивалям функції, зокрема, інформаційно-комунікативна, когнітивна, освітня, етновиховна, художньо-естетична, репрезентативна та рекреаційна. Даний ряд функцій ми будемо розглядати одним блоком з огляду на те, що кожна з них є не лише поняттям широким і поліаспектним, а і таким, що в певній мірі взаємопов’язані між собою.

Інформаційно-комунікативна функція – це різні форми та засоби обміну і передавання інформації, завдяки яким стають можливими збагачення досвіду, нагромадження знань, оволодіння діяльністю, узгодження дій та взаєморозуміння людей.

Психологи стверджують, що комунікація може відбутися, коли інформація прийнята, зрозуміла та осмислена. Тому в комунікативному процесі поєднано діяльність, спілкування й пізнання. Обмін інформацією передбачає також психологічний вплив одного партнера на поведінку іншого з метою її зміни. А це можливо тільки тоді, коли партнери "спілкуються однією мовою". Тож таке інформаційне спілкування передбачає обмін думками, задоволення естетичних та пізнавальних потреб. У свою чергу комунікативна функція дозволяє розширити можливості для спілкування, подолання самотності, знаходження нових друзів, що відбувається саме на фольклорних фестивалях, де здебільшого зустрічаються прихильники активного способу відпочинку, об’єднані любов’ю до фольклору зокрема, та традиційної народної культури загалом.

З інформаційно-комунікативною функцією фольклорних фестивалів тісно пов’язана рекреаційна функція. Дана функція спрямована на зняття виробничої перевтоми, психологічної перенапруги, відтворення фізичних, інтелектуальних, емоційних сил людини, на зміцнення здоров'я шляхом здійснення дозвіллєвим об'єднанням ігрових, оздоровчих, розважальних, спортивних, туристично-екскурсійних програм, проведення вечорів відпочинку, видовищних заходів, театралізованих вистав, масових свят. Рекреаційна функція є однією з провідних для сучасних заходів дозвілля, її мета – сприяти відпочинку, неформальному спілкуванню [10, 238]. Найбільш ефективно, за нашими спостереженнями, дана функція виконується під час тих форумів, котрі проводяться на відкритих майданчиках, в парках, музеях (особливо музеях скансенах) тощо.

Взаємопов’язані та тісно переплітаються з вище охарактеризованими функціями когнітивна (пізнавальна), освітня, а також репрезентативна функції, адже як відомо у вільний час, у процесі рекреаційної діяльності ефективніше здійснюється засвоєння нових понять, фактів, відомостей.

Вказані функції забезпечують різноманітні культурно-мистецькі та науково-освітні програми, що мають місце на фольклорних фестивалях. Серед них наукові конференції, симпозіуми та круглі столи з проблем успадкування традиційної народної культури, виступи творчих колективів, зустрічі з народними митцями та різноманітні майстер-класи. Саме завдяки майстер-класам під час фестивалю відвідувачі та учасники мають чудову нагоду не лише споглядати виготовлення того чи іншого витвору мистецтва, а і безпосередньо долучитися до його створення. Вітчизняний етнограф Олексій Доля

вбачає особливе позитивне значення в таких культурно-освітніх заходах, як майстер-класи, вважаючи, що "коли людина власними руками робить щось, чи глиняну посудину, чи металеву підкову, – вона поринає у творчість. Вона долучається до творчого процесу, перевтілюється у митця, і у неї виникає бажання з'ясувати, звідки ідуть початки саме цього конкретного мистецтва, гончарного чи ковальського" [7]. Звідси, на його переконливу думку, "з'являється потяг до пізнання традиції у мистецтві і ремісництві, а відтак і до вивчення української традиції у цілому" [7].

Розглядаючи освітню функцію, варто навести думку студентів, відвідувачів вищезгаданого Смітсонівського фольклорного фестивалю про те, що "тут за кілька годин можна вивчити більше, аніж за семестр у коледжі" [8, 3].

Репрезентативна функція характеризується тим, що при сприйманні певних систем людина усвідомлює їхній предметний характер і одержує наочну "картинну" інформацію про оригінал [10, 239]. На фольклорних фестивалях дана функція забезпечується перш за все виступами автентичних (фольклорних) та репродуктивних (фольклористичних або вторинних) колективів. Зразковим прикладом репрезентативної функції даних форумів є фестивалі, котрі проходять у США. Як зазначає вітчизняна дослідниця Г. Хрома "фольклорний фестиваль "у них" – це народне видовище, що не потребує ретельно підготовлених виступів учасників, постановки концертних дійств, шиття костюмів, залучення професіоналів (режисерів, балетмейстерів і т.д.)" [11, 109]. Підтвердженням цього є слова директора відділу фольклорних програм Смітсонівського інституту США Р. Куріна, який запевняє, що "на фестивалях Смітсонівського інституту ніхто нічого не репетирує заздалегідь – ми показуємо життя, і співають і танцюють люди так, як у себе вдома, як на вулиці. Наше завдання – перш за все зупинити нищення традиції, що несе з собою урбанізація" [11, 109]

Щодо вітчизняних фестивалів, то найбільш ефективно репрезентативну функцію виконують ті фестивалі, до організації яких залучаються фахівці – фольклористи та етнографи, а також дійсно небайдужі свідомі українські громадяни, для яких традиційна народна культура та фольклор не просто популярний бренд, на якому можна легко заробити гроші (як іноді вважають деякі не "чисті на руку" організатори фестивалів), чи то навпаки, черговий захід, який потрібно провести, поставивши "галочку" про виконану роботу, що стосується деяких "недалеких" державних службовців, в компетенцію, яких, на жаль, входить підготовка та проведення даних культурно-мистецьких акцій.

Серед великої кількості фольклорних форумів в нашій країні, які найбільш ефективно задовольняють репрезентативну функцію, знані в Україні та далеко за її межами, що мають певний статус та не однорічну історію проведення, є такі фестивалі: Міжнародний фестиваль українського фольклору "Берегиня" (Луцьк, 1994 р.), Слов'янський фольклорний фестиваль "Коляда" (Рівне, 1995 р.), Міжнародний фестиваль традиційної народної культури "Покуть" (Харків, 1996 р.), Міжнародний гуцульський фестиваль (проходять починаючи з 1991 року в різних куточках гуцульського краю), Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору "Котилася торба…" (м. Дубно, Рівненської обл.). А також ряд нових, що з'явилися останнім часом: Всеукраїнський дитячий фольклорний фестиваль "Орелі" (м. Київ), Міжнародний етнофестиваль "Країна Мрій" (Київ, 2004 р.), Міжнародний еко-культурний фестиваль "Трипільське коло" (м. Ржищів, Київська обл., 2008 р.) та ін.

У період глобалізації та нівелювання духовних цінностей фольклорні фестивалі виконують не лише важливе завдання збереження і популяризації традиційної народної культури, а і виховання підростаючого покоління на національних традиціях, виконуючи цим самим етновиховну функцію.

Як свідчать фахівці, наразі фольклорні фестивалі виконують і таку важливу стосовно сучасного стану українського суспільства економічну функцію. Наприклад, експерт Швейцарської культурної програми Матті Штрауб, який працює в Україні для європейського культурного проекту "Модель 21", мета діяльності котрого полягає у відродженні і розвитку місцевих громад малих міст за рахунок впровадження проектів у галузі культури і туризму, відзначає: "…для маленького міста, в якому життя за радянської доби залежало від економічних замовлень з центру, або ж усі працювали на котромусь підприємстві, яке з відновленням Україною Незалежності зачинилось. І люди почали роз'їжджатись по різних усюдах, шукати працю деінде, і у підсумку – містечка поволі деградують, громади розпадаються" [7]. Варіант для громади такого напівживого містечка, за його словами, – "розвиток традиційних ремесел, або ж виробництво якихось традиційних для даного регіону (району) предметів побуту, і продаж цих виробів на різноманітних ярмарках, фестивалях, тощо" [7]. Тож фольклорний фестиваль – "це також допомога місцевим громадам, сприяння розвиткові місцевої ініціативи і самоврядування, поступове відродження малого міста" [7]. Пан Штрауб зазначає, що подібним шляхом успішно ідуть малі міста Східної Європи, Балтії, Балканського півострова. На його думку, "на фестивалі митці почувають свою приналежність до Великого Мистецтва, до рідної культури і до мистецтва Європи, а вдома їх розповіді про перебіг подій на фестивалі надихають їхніх родичів чи друзів долучитись до ремесла, а відтак забезпечується роботою більша кількість людей" [7].

Аналізуючи зарубіжні та вітчизняні фольклорні фестивалі ми дійшли висновку, що дані форуми – це поліфункціональне, інтерактивне дійство, учасники якого можуть не лише насолоджуватись автентичним співом і музикою, милуватися традиційним вбранням (наявність якого, до речі, є умовою відвідин більшості форумів), споглядати пластику і гармонійність народних танців, а й пробуджувати етнографічну пам'ять, розширювати національну свідомість, виявляти власний творчий потенціал, тобто стати не споглядачем, а учасником дійства.

Серед функцій фестивалів виокремлюються соціокультурна, інформаційно-комунікативна, когнітивна, освітня, етновиховна, репрезентативна, рекреаційна та економічна. Усі функції, як правило, реалізуються не ізольовано, а в різноманітних поєднаннях, бо кожна з них в основному є поліаспектною (багатофункціональною). У кінцевому результаті всі функції працюють на соціально-культурні потреби суспільства, і в цьому сенсі соціально-культурну функцію якоюсь мірою можна назвати провідною.

Використані джерела

1. Василенко В. Чим живе громада Грицева / В.Василенко // Шепетівський вісник. – 2008. – № 28. – С.4.
2. Вересень А. Барвистий вінок фестивалю / А. Вересень // Музика. –1990. – №4. – С.2.
3. Дьячкова О. Фестивальні палімпсести [Електронний ресурс] / Олена Дьячкова // Критик. – 2001. – №10(48) – Режим доступу: www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina.
4. Євтух В. Українська етнічність поза межами України / В. Євтух, О. Ковальчук, А. Попок, В. Трощинський // Народна творчість та етнографія. – №4. – 2010. – 120 с.
5. Зборовський А. Шляхами Василя Скуратівського / Анатолій Зборовський // Культура і життя. – 2007. – №8. – С.2.
6. Іваненко В.В. Проблеми збереження національної самосвідомості української діаспори в сучасній Росії / В.В. Іваненко, М.Е.Кавун // Чорноморський літопис: Науковий журнал. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ Ім. Петра Могили, 2010. – Вип. 1. – 140 с.
7. Костюк Б. З "Країни мрій" до України [Електронний ресурс] / Богдана Костюк // Russkii vopros. – 2008. – №3. – Режим доступу: www.russkiivopros.com/index.php?pag
8. Пошивайло І. Тріумф національних культур / Ігор Пошивайло // Дзеркало тижня. – 2011. – № 25. – С.1-4.
9. Сивурова Л.П. Фестиваль народного творчества как феномен современного художественного процесса // Фундаментальні і прикладні дослідження рекреаційно-дозвіллєвої сфери в контексті євро інтеграційних процесів: Зб. Мат. Міжнародної наук.-практ. конф. Ч. 2. – К.: КНУКіМ. – 2008. – С.350-357.
10. Соціологія: Словник термінів і понять. – К.: Кондор, 2006. — 372 с.
11. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору / Г. Хрома // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. – Вип. 6. – К., 2003. – С. 121.
12. Шиманський О. "Українські соняшники" розквітають поблизу Детройта / Олександр Шиманський // Україна молода. – 2005. – № 149. – С.4.
13. Шкрібляк П. Десятиріччя наукової діяльності Філії "Гуцульщина": підсумки, сучасний стан, проблеми і перспективи / Шкрібляк П. // Українознавство. – 2003. – №4(9). – С. 423-434.
14. Guidelines for CIOFF International Festivals / Printed in Montreal, Canada, by the CIOFF International Centre-Dissemination and Documentationa. – 2003. – 18 p.
15. Jones L. Minstrel of the Appalachians: The Story of Bascom Lamar Lunsford / Loyal Jones. – Lexington: University Press of Kentucky, 2002. – 272 p.

УДК 930.1 (477.8) "1985/1991"

Ольга Вікторівна Білявцева
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Рівненського державного
гуманітарного університету

ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ РЕЛІГІЙНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ДОБИ ПЕРЕБУДОВИ (1985-1991 роки)

У статті характеризується історіографія релігійно-мистецького життя західноукраїнського регіону доби перебудови, осмислюється проблематика відповідних праць, різновекторність поглядів їх авторів на проблеми релігійно-духовного та мистецького життя зазначеного регіону.

Ключові слова: *релігійне життя, духовність, сакральне мистецтво, Західна Україна, Волинь, перебудова, соціально-культурні зміни, історіографія проблеми.*

Historiography of religiously-artistic life of західноукраїнського region of time of alteration is characterized in the article, the range of problems of present labours, різновекторність looks of their authors is comprehended on the problems of religiously-spiritual and artistic life of the marked walks of life.

Keywords: *religious life, spirituality, sacral art, Western Ukraine, Volyn, alteration, sociocultural changes, historiography of problem.*

© Білявцева О. В., 2011

Питання релігійно-культурного, мистецького життя Західної України тривали час було й залишається надзвичайно актуальним. Як відомо, серед багатьох факторів національно-духовного відродження кожного народу особливе місце займає релігійний чинник. Зважаючи на те, що Україна завжди була багатонаціональною державою, а звідси і багатоконфесійною, її західноукраїнське населення, попри значний період релігійної експансії з боку сусідів, зокрема окатоличення поляками, зберегло притаманну йому духовність у контексті православної традиції.

Позитивним явищем стало те, що демократичні тенденції в Україні доби перебудови сприяли розширенню прав церкви в суспільстві, призвели до зміни громадської думки щодо релігії в цілому і православ'я зокрема. Став утверджуватися й поширюватися погляд на релігію як на широкий соціально-культурний феномен. Знаковим для української православної церкви і її ролі у суспільному житті був 1989 рік, оскільки релігійним організаціям було надано юридичний статус, більшість конфесій вперше за тривалий час розпочали активно відроджуватися.

Актуальність дослідження питання релігійно-мистецького життя Західної України доби перебудови сьогодні зумовлюється об'єктивною потребою підведення підсумків у його розробці попередниками. Особливо це стосується характеристики тих праць, автори яких, на нашу думку, найбільш повно розкривають сутність релігійно-конфесійних відносин в УРСР у 1985-1991 рр. та визначають ступінь їх впливу на збереження православних традицій і сакрального мистецтва в західноукраїнському поліконфесійному регіоні.

Історіографію України аналізованого періоду умовно можна і потрібно поділити на радянську і сучасну, що висвітлює такі аспекти, як політика радянської влади у сфері релігії, забезпечення свободи совісті, історію конфесійного життя.

Розвідки науковців радянської доби із проблем політики влади у сфері релігії та забезпечення вільного віросповідання несли на собі відбиток тогочасного негативного відношення до релігії, підтримуваного офіційною владою і наукою. Церква ж, як відомо, характеризувалася як реакційний, антинародний соціальний інститут, що з'явився внаслідок безправного становища народних мас у попередніх суспільно-політичних формаціях. Внаслідок популяризації таких думок радянські дослідники підкреслювали "експлуататорське", "реакційне" значення церкви в суспільстві, її "прислужницько-угодницьку" роль – про це згадується, зокрема, у працях І.Андрухіва [3; 4]. Популяризуючи ідеї марксизму-ленінізму, автори свідомо нав'язували думку про те, що церква – це негативне явище минулого і для неї немає місця у комуністичному суспільстві.

Зокрема, А.Мяловицький розкрив роль засобів масової інформації УРСР в атеїстичній пропаганді, показав, яким чином проходив цей процес на сторінках тодішніх газет і журналів, у передачах українського радіо і телебачення [71].

У монографії "Колоситься нива дружби" М.Вівчарик доводив думку, що релігійні пересуди чинять опір дружбі народів [20]. Представник радянської історіографії, В.Мельник, у свою чергу, в негативному контексті висвітлював діяльність протестантських об'єднань, сам протестантизм класифікував "реакційним" за своєю суттю, підкреслював шкідливий виховний вплив протестантських об'єднань на молодь [66].

Однак по-іншому у контексті досліджуваного питання висловлювалися вітчизняні дослідники за кордоном, писали про релігійний бум в СРСР наприкінці 80-х рр., згадували, як влада позбавляла західних критиків доступу до інформації про переслідування релігії в СРСР. А в той час підтримувалась атмосфера цькування релігії, атеїзм залишався офіційним світоглядом, активно видавались антирелігійні журнали і не було зроблено жодного послаблення у напрямі легалізації Української Православної Церкви.

Монографія А.Камінського акцентує увагу читачів на духовному відродженні українського народу, церковних справах та організованих структурах релігійного життя на тлі боротьби проти панівної в Україні системи тоталітарного контролю партії, навіть дещо пом'якшеної [48].

Українські дослідники у багатьох поглядах підтримували російських вчених. Наприклад, М.Левицький ставив питання про тотальну бездуховність, породжену соціалізмом. Можливий вихід із цієї важкої ситуації він бачив у повній деідеологізації школи, заміні соціалістичної моралі християнською. Атеїзм він назвав "кон'юнктурною шапкою", яка для багатьох служила прикриттям, а введення у навчальний процес основ християнства – кровною потребою всього загалу суспільства. Дослідник підкреслив, що лише на території Західної України висувалися такі радикальні релігійні вимоги, Схід же цього спочатку не зрозумів. Автор згадав і про релігійні об'єднання при студентських товариствах [60].

Два фактори релігійної проблематики виокремлював Л.Лук'яненко: перший – страх влади перед більш національно свідомим Заходом і можливістю об'єднання його зі Сходом у їх радикальних вимогах незалежності; другий чинник, який ми не розділяємо із цим автором – незаконна постанова 1946 р. про скасування греко-католицької церкви, через яку люди були виховані в межах російської православної церкви і іншої не знали і не сприймали [61].

На необхідності нормалізації релігійного життя в Україні, зокрема в Галичині, як одну з найбільш болісних тем, важливість якої тим більша, що вона пов'язана з темою національного відродження, наголошує у своїй праці В.Іванишин [41].

Загальну проблематику розвитку релігії та церкви у 1985-1991 рр. висвітлює праця П.Косухи. Автор у ній звертає увагу на остаточне подолання обмежень у релігійно-церковному житті та характеризує явище релігійного відродження [56; 57].

Наукове визначення поняття "релігійно-церковне відродження" подав М.Рибачук [78]. Пізніше він у колективній монографії розглянув актуальні питання національно-релігійного відродження в умовах демократизації суспільства. Домінуючим у розвідці став погляд авторів на історичні витоки національно-релігійного відродження, ролі релігії та церкви у державотворчому процесі як факторі національної самобутності українців. Окремо проаналізовано питання етноконфесійної спрямованості історичного розвитку українських церков, етноформуючу роль релігії у становленні українства, розкрито вплив релігії як соціального явища на національне відродження усіх націй, які проживали на Україні [79].

Характер взаємовпливів церкви і національного відродження висвітлено у збірнику статей під назвою "Церква і національне відродження в Україні", де найбільша увага приділена питанням єдиної національної релігійної сфери в Україні [94].

У монографії В.Єленського та В.Перебенесюка розглянуто розвиток релігійно-інституційних процесів, державно-церковні взаємовідносини, динаміку подій релігійного життя кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Матеріал у цій роботі викладено із максимальною об'єктивністю [37]. Наголосимо й на статті вищеназваного автора В.Єленського, спрямовану на аналізу стану релігійності населення України, аналіз ситуації за декілька років державної незалежності [36].

Певний інтерес становить праця О.Шуби "Релігія в етнонаціональному розвитку України (політологічний аналіз)", що висвітлює дослідження проблеми взаємодії етносу та релігій у процесі їх історичного розвитку та в умовах суспільно-політичних реалій [96].

Причини релігійного конфлікту досліджував і В.Бондаренко, підкресливши його політичне підґрунтя і невизначеність позицій його учасників [15; 16; 18]. Окремий інтерес вченого зосереджено на питанні державних ініціатив з урегулювання міжцерковного конфлікту: проведення І Всеукраїнського міжрелігійного форуму та спроби створення міжцерковного органу – Ради релігій України. На думку автора, міжконфесійна напруга може зникнути разом із деполітизацією проблем, які склали її сутність [17].

Огляд конфесійного складу України кінця 80 – початку 90-х рр. XX століття знаходимо у праці П.Панченка "Релігійні конфесії в Україні (40-і – поч. 90-х рр.)". Вона стала чи не першою спробою висвітлити це питання саме з історичної точки зору [72].

Інша його ж книга – "Релігійні конфесії в Україні в контексті історизму", також фактично вперше конструктивно подає читачеві сутність релігійних процесів в Україні від давнини і до часів функціонування незалежної держави [73].

Стаття В.Фомиченка стисло висвітлює історію становлення Римо-Католицької церкви в Україні. Автор у ній підкреслює, що саме демократизація сприяла помітній активізації РКЦ на початку 1990 років [93].

Аналогічну проблематику дослідили О.Бажан та Ю.Данилюк у спільній монографії "Випробування вірою...", де проаналізували боротьбу католицької громадськості за свої права. Фахівці звернули увагу і на підтримку демократичної громадськості Росії щодо питання легалізації УГКЦ та на конструктивну позицію численних міжнародних релігійних і правозахисних організацій та Ватикану [8].

Свій внесок у дослідження української церковної проблематики зробив В.Пащенко, який у працях "Православ'я в новітній історії України: Частина друга", "Греко-католики України від 40-х рр. XX ст. до наших днів" та "Православна церква в тоталітарній державі. Україна 1940 – початку 1990 рр." [74; 75; 76], довів думку, що тоталітарна держава була нездатна забезпечити громадянам демократичні права і свободу совісті, а при врегулюванні дискусійних питань і міжконфесійних конфліктів вдавалася до їх адміністративно-силового вирішення.

У монографії В.Марчука "Церква, духовність, нація. Українська греко-католицька церква в суспільному житті України XX ст." також проаналізовано діяльність УГКЦ, її роль у національно-культурному та духовному житті, формуванні національної самосвідомості та морально-етичних цінностей українців [65].

Діяльність церкви і процеси українського державотворення у своїй праці також осмислили О.Уткін, С.Головащенко та В.Любащенко. Зокрема, О.Уткін у той час висловив дещо сумнівну думку про те, як в часи СРСР було покладено край автокефалістському рухові в українському православному середовищі, тобто фактично була ліквідована можливість використання впливу та авторитету православної церкви в інтересах української державності. І лише збереження української автокефалії у діаспорі уможливило відновлення таких впливів на межі 1980-1990-х років [89].

В іншій розвідці С.Головащенко також зазначив на участі віруючих людей в антипартійних виступах, вважаючи, що потужний етноконфесійний комплекс, система церковного управління та церковна юрисдикція були прикладом для світської влади в умовах активізації національно-визвольного руху [30]. А дослідник В.Любащенко у свою чергу вважав, що державотворчі процеси в Україні сприяли динамічним змінам у протестантському релігійному середовищі, викликали зближення позиції протестантських церков щодо державного суверенітету України. Він наголосив сумнівній думці, що саме протестантські угруповання зробили максимум можливого для того, щоб використати наявні можливості, пов'язані з демократизацією суспільного життя [63].

Дисертаційні дослідження Н.Бєлікової [12] та Е.Кардоша [50] найбільш широко охопили діяльність релігійних конфесій України зламу 80-90-х рр. XX століття та їх вплив на тогочасний державотворчий процес. Вони зіставили релігійно-духовну сферу з політичним життям країни, висвітлили цю проблему з історичної та політологічної точок зору, показали боротьбу українського православ'я за автокефалію, а відтак, на їх думку, з якою нам важко погодися сьогодні – за незалежність.

Найпомітнішим явищем діаспорної української церковної історіографії середини 60-х рр. став вихід досліджень І.Власовського [22; 23; 24]. В його працях значне місце відведено еволюції національно-церковного руху на Волині 1921-1939 рр. та оформленню його в Автокефальну церкву у 1939-1944 рр. Автор із різних причин не уникнув міфологізації минулого, свідомо оминув суперечливі моменти розвитку українського православ'я.

Ідейними послідовниками І.Власовського стали І.Ворончук [25], А.Жуковський [45]. Концепцію Ю.Мулика-Луцика частково чи повністю підтримав Т.Міненко. Наприкінці 1980 – на початку 1990 років вітчизняні історики почали досліджувати табуйовані радянським режимом теми. Окремі аспекти історії Української церкви на Волині розглянули у своїх працях С.Білокінь, В.Ковалюк, І.Білас, О.Лисенко, Б.Савчук. Потрібно також відзначити доробок Ю.Волошина, В.Пащенка, Ю.Крамара та А.Корнейко.

Дослідники Російської православної церкви тією чи іншою мірою також торкалися особливостей релігійного життя Волині 20-40-х рр. ХХ ст. Вони розглядали волинський край як канонічну територію Московської патріархії, а будь-який національно-церковний рух цілком слушно класифікували як вороже православній вірі явище під назвою розкол. До цієї категорії дослідників можна віднести А.Попова, С.Ранєвського, О.Світіча, К.Фотієва, В.Ципіна. Свідченням появи об'єктивної течії в російській церковній історіографії є праці Г.Якуніна, Г.Матвєєва та К.Федевича.

Сьогодні не секрет, що у радянський період вивчення минулого Православної церкви дозволялось лише з метою її негативації. Однак у працях окремих дослідників, наприклад, А.Вєдернікова, А.Шаповалової та К.Дмитрука, незважаючи на їх ідеологічну заангажованість, усе ж подавалась певна інформація про минуле церковного життя в Україні, зокрема, на Волині. У першій половині 1980 років побачили світ багаті на використані джерела кандидатська дисертація І.Патера та монографія Ю.Сливки.

Суттєвий крок у напрямі об'єктивного розгляду польсько-українських взаємин 20-30-х рр., у тому числі в релігійній сфері, зробила польська історіографія. Цю думку доводять праці М.Папежинської-Турек, Р.Тожецького, М.Сивіцького, З.Добржинського, С.Стемпеня, З.Запоровського, які побачили світ у 1970-1990-х роках.

Багатою на церковну полеміку, аналітичні статті та факти є тогочасна преса, в тому числі журнали "На варті", "Воскресное чтение", "За соборність", "Церква і нарід", "Шлях", газети "Українська нива та "Волинське слово". У роки німецько-радянської війни інформацію на церковну тематику друкували газети "Український голос" (м. Луцьк) і "Волинь" (м. Рівне).

У повоєнний період у "Літописі Волині" (Канада) вихідці волинської землі опублікували значну кількість спогадів про українське православ'я краю 1920-1940-х років.

Великий інтерес становила тема ролі православної церкви у суспільному житті українців Західної Волині впродовж міжвоєнного періоду (1920–1930-ті рр.). За незначних (з історичного погляду) двох десятиліть, перебуваючи під владою Другої Речі Посполитої, корінне населення регіону продемонструвало невпинне зростання самосвідомості, що на церковно-релігійному ґрунті творило масовий український національний рух.

Фундаментальними стали дослідження національно-релігійних процесів у міжвоєнний час, зокрема, це праці з етноконфесійної проблематики Н.Стоколос [84], релігієзнавчі студії А.Колодного [52; 53; 54], Л.Філіпович [90; 91; 92].

Проблематику релігійно-мистецького життя Волині у досліджуваний період у своїх працях висвітлили В.Александрович [2], В.Луць [62], Д.Степовик [81; 82; 83], В.Ульяновський [86; 87] та інші вчені.

Фрагментарний аналіз наявності монастирів і приходських храмів у волинському краї і, зокрема, на Рівненщині, розвиток духовного життя здійснили С.Білокінь [11], О.Годованюк [27; 28; 29], Д.Кравич [58], І.Мицько [68; 69], М.Ричко [80].

Відтак, наприкінці 1980 – на початку 1990 рр. в Україні в цілому і на Волині зокрема розпочався своєрідний "релігійний ренесанс". Внаслідок цього стало відроджуватися релігійно-мистецьке життя, виникла значна кількість релігійних общин, почалася реставрація та відновлення функціонування давніх та спорудження нових храмів, популяризація сакрального мистецтва, збільшення набору до духовних закладів освіти тощо. Такі події, безперечно, були зумовлені зняттям заборон на релігію, забезпеченням державою реальних гарантій свободи совісті, частковою втратою старих ідеологічних орієнтирів та цінностей, різноаспектними пошуками духовної опори в житті, поверненням до традиційних духовних цінностей.

Використані джерела

1. Александрович В. Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII- XIV ст. / В.Александрович // Родовід: Наук. зап. до історії культури України. – 1994. – №8. – С.20-25.
2. Александрович В. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570-1630 рр.) / В.Александрович // Острозька давнина: Дослідження і матеріали. – Львів: Вид. Ін-ту українознавства, 1995. – Т.1. – С.59-68.
3. Андрухів І. Релігійне життя на Прикарпатті: 1944 – 1990 роки. Історико-правовий аналіз / І.О.Андрухів. – Івано-Франківськ, 2004. – 344с.
4. Андрухів І. Політика радянської влади у сфері релігії та конфесійне життя на Прикарпатті в 40-80-х рр. ХХ ст. Історико-правовий аналіз / І.О.Андрухів. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 432 с.
5. Анисимов С. Духовные ценности: производство и потребление / С.Анисимов. – М., 1988 – 325 с.
6. Атеизм и духовная культура ; под ред. Зоца В.А. – К., 1980. – 249 с.

7. Бабій М. Свобода совісті: філософсько-антропологічне і релігієзнавче осмислення / М.Ю.Бабій. – К.: Вища школа, 1994. – 86 с.

8. Бажан О. Випробування вірою. Боротьба за реалізацію прав і свобод віруючих в Україні в др. пол. 1950 – 1980-х рр. / О.Бажан, Ю.Данилюк. – К., 2000. – 332 с.

9. Бессонов М. Православие в наши дни / М.Бессонов. – М.: Политическая литература, 1990.

10. Біблія (переклад І.Огієнка). – К., 1992. – 1220 с.

11. Білокінь С. Корецький Свято-Троїцький монастир / С.І.Білокінь // Енциклопедія історії України. – Т. 5. – К.: Наукова думка, 2008. – С.156.

12. Бєлікова Н. Релігійні конфесії України (кін. 80-х – 90-ті рр. ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук / Н. Ю. Бєлікова. – Донецьк, 2001. – 20 с.

13. Блюмкин В. Мир моральных ценностей / В.Блюмкин. – М., 1981.

14. Бондаренко В. Перебудова і церква / В.Д.Бондаренко. – К., 1990. – 64с.

15. Бондаренко В. Міжконфесійний конфлікт на Україні: витоки, стан і шляхи подолання / В.Д.Бондаренко // Людина і світ. – 1991. – №1. – С.2-10.

16. Бондаренко В. Православ'я в Україні: розкол замість автокефалії / В.Д.Бондаренко // Людина і світ, 1992. – № 9-10.

17. Бондаренко В. Міжцерковний конфлікт: паростки надії / В.Д.Бондаренко // Політика і час. – 1992. – №3. – С. 22-26.

18. Боротьба Південно-Західної Русі і України проти експансії Ватикану та унії (Х – початок XVII ст.) / Упор. Є.А.Гринів, Б.В.Грабовецький та ін. – Київ, 1988.

19. Брайчевський М. Утвердження християнства на Русі / М.Брайчевський. – К.: Наукова думка, 1988.

20. Вівчарик М. Колоситься нива дружби / М.М.Вівчарик. – К.: Вид-во політлітератури України, 1989. – 117 с.

21. Візитів Ю. Пластовий рух на Волині в міжвоєнний період / Ю.М.Візітів. – Рівне: Волинські обереги, 2008. – 176с.

22. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви: У 5т. / Іван Власовський – Нью-Йорк, 1955.

23. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви: у 4 т., 5 кн. – Т. 4, кн. 2: (20 ст.) / Власовський І. – Нью-Йорк; Бавнд Брук: Українська Православна церква в США, 1975. – 384 с.

24. Власовський І. Нарис Історії Української православної церкви / Ф.Власовський: в 4 т. – Нью-Йорк –К., 1990.

25. Ворончук І. Володіння князів Острозьких на Східній Волині (за інвентарним списком 1620 року) / І.Ворончук. – Київ; Старокостянтинів: Вид. Ін-ту укр. археології та джерелознавства НАНУ, 2001. – 416 с.

26. Геллей Г. Біблійний довідник / Г.Геллей. – Торонто, 1984.

27. Годованюк Е. Два храма на Волыни / Е.М.Годованюк // Архитектурное наследство. – 1979. – №27. – С.80-88.

28. Годованюк О. Пам'ятки будівельної діяльності князів Острозьких в Острозі / О.Годованюк // Острозька давнина: Дослідження і матеріали. – Львів: Вид. Ін-ту українознавства, 1995. – Т.1. – С.40-58.

29. Годованюк О. Троїцький монастир-фортеця у Межиричі-Острозькому та його місце в розвитку монументального зодчества України XV-XVII ст. / О.Годованюк // Архітектурна спадщина України, 1995. – Вип. 2. – С.62-78.

30. Головащенко С. Українське православ'я та національна державність / С.Головащенко // Людина і світ. – 1991. – №6. – С.2-5.

31. Головащенко С. Історія християнства: Курс лекцій: Навчальний посібник / С.Головащенко. – К.: Либідь, 1999. – С. 352 с.

32. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Ярослав Грицак. – К.: Генеза, 1996. – 360 с.

33. Гуревич П. Гуманизм и вера / П.С.Гуревич. – М.: Знание, 1990 – 63с.

34. Данилюк Ю. Опозиція в Україні (др. пол. 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.) / Ю.Данилюк, О.Бажан. – К. : Рідний край, 2000. – 616 с.

35. Дмитриев М. Православие и реформация / М.Дмитриев. – Москва, 1990.

36. Єленський В. Релігійність в Україні: після квазеїстичного експерименту / В. Єленський // Людина і світ. – 1994. – №7. – С. 2-5.

37. Єленський В. Релігія. Церква. Молодь / В.Єленський, В.Перебенесюк. – К: А.Л.Д., 1996.

38. Єленський В. Релігія, демократизація та суспільний розвиток в Україні / В.Єленський // Мат-ли Міжнар. конф. "Релігія і суспільство в Україні: фактори змін". – К.: Б.И., 1998. – С. 31-46.

39. Запровадження християнства на Русі. Історичні нариси / Відп. ред. Ю.Кондуфор. – К.: Наукова думка, 1988.

40. Здіорук С. Суспільно-релігійні відносини: виклики Україні XXI століття: монографія / С.І.Здіорук – К.: Знання України, 2005. – 552 с. 8.

41. Іванишин В. Українська церква і процес національного відродження / В.Іванишин. – Тернопіль, 1990. – 43 с.

42. Історичний контекст укладення Берестейської унії і перше поунійне покоління / Ред. Б.Ґудзяк, співред. О.Турій. – Львів, 1995.

43. Історія християнської церкви на Україні. Релігійний довідковий нарис / Відп. ред. О.Онищенко. – К.: Наукова думка, 1992. – С.5-8.

44. Історія церкви та релігійної думки в Україні: Навч. посібник у 3-х книгах – К.: Либідь,1994.

45. Жуковський А. Петро Могила й питання єдности церков / А.Жуковський. – Київ, 1997.

46. Заповіт княжни Гальшки Острозької 1579, березня 16 // Острозька давнина: Дослідження і матеріали. – Львів: Вид. Ін-ту українознавства, 1995. – Т.1. – С.110-111.

47. Калінін Ю. Релігієзнавство / Ю.А.Калінін, Е.А.Харьковщенко – К.: Наукова думка, 1995.

48. Камінський А. На перехідному етапі. "Гласність", "перебудова", "демократизація" на Україні / А. Камінський. – Мюнхен, 1990. – 622 с.

49. Караванський С. Чи справді релігійний бум в СРСР? / С. Караванський // Визвольний шлях. – 1988. – №11. – С. 1374-1375.

50. Кардош Є. Державотворчий процес в Україні і Церква: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук / Е. Ю. Кардош. – К., 1995. – 20 с.

51. Касьянов Г. Теорії нації і націоналізму: монографія / Георгій Касьянов. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.

52. Колодний А. Історизм як принцип релігієзнавчого пізнання / А.М.Колодний // Українське релігієзнавство. – 1999. – №.12. – С. 6-14.

53. Колодний А. Релігійна духовність українців: вияви, постаті, стан / А.Колодний. – Львів, 1996.

54. Колодний А. Церква в контексті національного самовизначення українців / А. Колодний // Релігія та соціум: наук. журн. соціол. науки. – Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2008. – № 2. – С. 42-47.

55. Косуха І. Наука про походження релігії / І.Косуха. – К., 1976.

56. Косуха П. Сучасна релігійна ситуація в Україні: стан, тенденції, релігії / П.Косуха. – К., 1994. – С. 122.

57. Косуха П. Світоглядний прорив. Ставка на час і терпимість / П. Косуха // Віче. – 1994. – №7. – С. 141-151.

58. Крвавич Д. Богородиця Одигітрія з Дорогобужа / Дмитро Крвавич // Образотворче мистецтво. – 1991. – Ч.3. – С.20-22.

59. Крижанівський О. Історія церкви та релігійної думки в Україні / О.П.Крижанівський, С.М.Плохій. – К., 1994. – Кн. 3.

60. Левицький М. У напрямку будучности / М.Левицький // Визвольний шлях. – 1991. – №1. – С. 100-103.

61. Лук'яненко Л. Не дам загинуть Україні / Л.Лук'яненко. – К.: Софія, 1994. – 512 с.

62. Луць В. Народна ікона Рівненського Полісся / Віктор Луць // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 1994. – С.30-33.

63. Любащенко В. Протестантизм у суспільно-політичній перспективі України / В. Любащенко // Другий Міжнародний конгрес україністів. – Львів, 1994. – С. 167.

64. Любащенко В. Історія протестантизму в Україні: курс лекцій / В.Любащенко. – Львів: Просвіта, 1995. – 350 с.

65. Марчук В. Церква, духовність, нація. Українська греко-католицька церква в суспільному житті України XX ст. / В.Марчук. – Івано-Франківськ, 2004. – 464 с.

66. Мельник В. П'ятидесятництво: нові тенденції / В.І.Мельник. – К.: Знання, 1988. – 48 с.

67. Мечник С. До положення в СССР і УССР. Горбачовська демократія / С.Мечник // Визвольний шлях. – 1990. – №1. – С. 35-44.

68. Мицько І. Буське братство / І.Мицько // Прапор Жовтня. – 1986.

69. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576 – 1636) / І.Мицько. – К., 1990.

70. Мудрий С. Нарис Історії Церкви в Україні / С.Мудрий. – Рим: Українська Папська Колегія Святого Йосафата, 1990. – 296 с.

71. Мяловицький А. Питання атеїстичного виховання трудящих у виступах засобів масової інформації / А.В.Мяловицький // Український Історичний Журнал. – 1986. – №2. – С. 64-70.

72. Панченко П. Релігійні конфесії в Україні (40-і – поч. 90-х рр.) / П. П. Панченко. – К. : Ін-т історії АН України, 1993. – 50 с.

73. Панченко П. Релігійні конфесії в Україні в контексті історизму / П.П.Панченко. – К.: Український Центр духовної культури, 2003.- 102с.

74. Пащенко В. Православ'я в новітній історії України: Ч.2 / В.Пащенко. – Полтава, 2001. – 736 с.

75. Пащенко В. Греко-католики України від 40-х рр. XX ст. до наших днів / В. Пащенко. – Полтава, 2002. – 590 с.

76. Пащенко В. Православна церква в тоталітарній державі. Україна 1940 – початку 1990-х рр. / В.Пащенко. – Полтава : АСМІ, 2005. – 631 с.

77. Релігія в духовному житті українського народу. – К.: Наукова думка, 1994.

78. Рибачук М. Релігійно-національне відродження: поняття і процес / М.Ф.Рибачук // Релігійна традиція в духовному відродженні. – Полтава, 1992. – С. 88-90.

79. Рибачук М. Національне відродження та релігія / М.Ф.Рибачук, О.І.Уткін, М.І.Кирюшко. – К.: Асоціація "Україно", 1995. – 208 с.

80. Рычков П. Дорогами Южной Ровенщины / П.А.Рычков. – М.: Искусство, 1989. – 176с.

81. Степовик Д. Стильовий синкретизм в іконописі / Дмитро Степовик // Образотворче мистецтво. – 1992. – Ч.2. – С.7-10.

82. Степовик Д. Релігії світу. – К.: Бібліотека українця, 1993.

83. Степовик Д. Українська ікона за океаном / Дмитро Степовик // Всесвіт. – 1995. – Ч.1. – С.128-133.

84. Стоколос Н. Конфесійно-етнічні трансформації в Україні (XIX – перша половина XX ст.): монографія / Надія Стоколос – Рівне: РІС КСУ – ППФ "Ліста-М", 2003. – 480 с.

85. Українське церковне відродження на Волині (20-40-і рр. XX ст.): Монографія. – Луцьк: Ред.-вид. відділ "Вежа" Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 2000. – 254 с.

86. Ульяновський В. Історія церкви та релігійної думки в Україні: Середина XV – кінець XVI ст. / В.І.Ульяновський. – Київ, 1994. – Кн.2.

87. Ульяновський В. Пам'ятник Костянтину Острозькому в Києво-Печерській лаврі / В.І.Ульяновський // Україн. істор. журнал. – 1995. – №2. – С.112-121.

88. Ульяновський В. Відоме і невідоме з біографії та діяльності князя К.І.Острозького / В.І.Ульяновський // Острозька давнина: Дослідження і матеріали. – Львів: Вид. Ін-ту українознавства, 1995. – Т.1. – С.24-31.

89. Уткін О. Інформаційна діяльність політичних громад і релігійних об'єднань української діаспори в країнах Заходу у 1945-1991 рр.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. істор. наук / О.І.Уткін. – К., 1993. – 20с.

90. Філіпович Л. Етнорелігійне самовизначення українців: історичні етапи і характерні риси / Людмила Філіпович // Релігія та соціум: наук. журн. Соціол. науки. – Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2008. – № 2. – С. 68-76.

91. Філіпович Л. Неорелігії в Україні у контексті свободи віровизнання // Свобода віровизнання: церква і держава в Україні (матеріали міжнародної наукової коференції) / Л.О.Филипович. – К., 1996. – С. 62

92. Філіпович Л. Ентологія релігії: теоритичні проблеми, вітчизняна традиція осмислення. – К.: Світ Знань, 2000. – 333 с.

93. Фомиченко В. Римо-католицька церква в Україні / В.Фомиченко // Людина і світ. – 1993. – №6. – С. 37-38.
94. Церква і національне відродження / [наук. ред. М.Ф.Рибачук]. – К., 1993. – 407 с.
95. Шуба О. Міжцерковний конфлікт. Сподівання на мудрість і терпіння / О. Шуба // Віче. – 1995. – №7. – С. 112.
96. Шуба О. Релігія в етнонаціональному розвитку України (політологічний аналіз) / О. Шуба. – К.: Криниця, 1999. – 324 с.

УДК 792.8

Ольга Вікторівна Ліманська
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди

ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ТРАДИЦІЙНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАНЩИНИ

У статті висвітлено витоки танцювальної традиції та її зв'язок з давньоруською культурою на прикладі календарного циклу Слобожанського регіону.
Ключові слова: *давньоруська культура, танцювальна традиція, народний календар.*

The article reveals origins of dance tradition and its connection with Old Russian culture on the example of calendar cycle of Slobozhanshina.
Keywords: *Old Russian culture, dance tradition, folk calendar*

Однією з давніх форм танцювальної традиції є хороводи, або "карагоди", як їх ще називали на Слобожанщині. Виниклі в лоні язичницьких святкувань наших предків – слов'ян, вони згодом стали самостійним видом народної творчості. У давньоруському календарі свята й обряди відігравали роль сакрального оформлення усіх важливих подій життя людини, родини, спільноти загалом. Свята народного календаря й пов'язані з ними вірування є одним з найдавніших компонентів традиційної землеробської культури. Вони органічно пов'язані з трудовою діяльністю людини, мають яскраво виражений аграрний характер, особливо у контексті стереотипів господарювання скотарів та хліборобів. Тому ці свята мають найбільш фіксовані ритуальні ознаки й атрибути.

З прадавніх часів найголовнішою працею слобожан було хліборобство. Хліборобством займались не тільки усюди по селах, а й по містах. Навіть в Харкові в XVIII ст. і в першій половині XIX ст. усі його околиці – Холодна гора, Лиса гора, Журавлівка, Основа були заселені майже цілком хліборобами, звідси є зрозумілою велика шана приходу весни.

У дослідженні дохристиянської культури Русі – України довгий час переважав історико-порівняльний метод, що сприяло появі різних інтерпретацій та реконструкцій походження окремих елементів святкової традиції. У другій половині XX ст. інтерес до давньоруської культури помітно зростає. З'являються нові підходи, зумовлені новими знаннями в різних галузях наук. В працях періоду кінця XX ст. – початку XXI ст. автори намагаються по-новому висвітити сутність дохристиянського світогляду. Сучасні дослідження означеної проблеми можна розподілити за напрямами: 1) праці, що містять аналіз давньоруських міфологічних персонажів у контексті традиційних святкувань (В. Іванов, Ю. Павленко, В. Скуратівський, М. Ткач, П. Толочко та ін.); 2) праці, що розкривають специфіку міфологічного світогляду українців (В. Біляцька, Г. Булашев, В. Давидюк, Н. Данилевська, І. Меркулов, О. Поріцька, М. Чумарна та ін.); 3) етнографічно-фольклористичні праці представників діаспори (О. Воропай, С. Килимник, І. Огієнко); 4) праці, спрямовані на з'ясування сутності давньоруської духовної культури та її впливу на формування святкової та танцювальної традиції Слобожанщини (М. Бердута, О. Пенькова, М. Семенова, О. Титар, І. Щербіна та ін.).

Мета дослідження – на прикладі календарного циклу Слобожанського регіону висвітлити формування танцювальної традиції у зв'язку з давньоруською культурою.

Особливість язическього світогляду полягає в тому, що він приймає світ у всьому його різноманітті, вчить знаходити прекрасне в природі, звідки випливає її обожнювання. Людина, в свою чергу, є частиною світобудови, всі люди гідні поваги і розуміння.

Водяна як і вогненна стихії – найбільш яскраві відображення присутності помислів Рода – Всесоздателя на Землі. Наш предок, змиваючи бруд і пил, намагався очиститися від наносного, щоб стати самим собою. Обряд обмивання є не що інше, як відновлення свого психофізичного потенціалу. Це добре розуміли наші предки. Умившись, людина прикладала своє чоло до священних символів богів, щоб набратися праведних помислів. Вишитий червоним ромб – один зі знаків Роду. Ромб синім кольором із продовженими лініями – сакральний знак Мокоши і Рожаниці. Чотири ромби з синім або зеленим кольором у кожному просвіті – священний символ Матері Сирої Землі тощо.

Макош – богиня чаклунства і хазяйка Переходу з цього світу у світ Інший. У нижній іпостасі у цьому випадку можна говорити, що вона – мати вітрів і володарка лісового світу. На слобожанських

© Ліманська О. В., 2011

вишивках розміщена між двох лосих-рожаниць як наслідок хтонічності в художньому зображенні вона має вигляд високої огрядної жінки з непропорційно великою головою, увінчаною шапкою з виступаючими краями (характерний жіночий рогатий головний убір носили ще в XIX ст. на Слобожанщині). У руці її (але не в тій, що у Велеса, а в протилежній) – ріг достатку [8, 7].

Сварог – бог-творець і законодавець, батько Сварожичів (Перуна, Даждьбога-Радегаста, Смаги-Вогню і/чи Рарога), деміург, що співвідноситься з Гефестом, за світоглядом, що йде до орфічної традиції. Тому – він джерело вогню і його володар. Саме Сварог почав залізний вік і навчив людей користуватися залізними знаряддями. Звуки, приємні Сварогу – це удари молоточків, дзенькіт ланцюгів й завивання вогню, тому що він найперший заступник ремесел і всіх майстровитих. Пожертви Сварогу приносять сиром (сирниками) або творогом. Слово "творог" означає – створений, є однокорінним з ім'ям Сварога, є символом небесних хлібів.

Кожна важлива подія сімейного життя фіксувалася символічними діями-обрядами та святами – невід'ємними складовими морально-естетичної культури нашого народу. Доброзичлива домашня атмосфера глибоко просякнута духовністю, приязню один до одного в родині, прагненням взаємопідтримки та взаємодопомоги [5, 130].

Специфіка світосприйняття давніх українців, їх місце у культурному та природному світі органічно пов'язані з усвідомленням роду. "Род" в інтерпретації давніх слов'ян означає сукупність родичів, земляків, народ, який історично утворився. Звідси походять слова: "родити", "родитель", "родич" тощо. Род – це чоловіче божество, уявлення про яке сформувалося приблизно у II – I тис. до н.е. й присутнє у Київській Русі поряд з культом Перуна (Рода Світовида) [3].

Свято Рода відзначалося у перший день Різдва принесенням йому у жертву хліба-коровая. У такий спосіб висловлювалася вдячність богові і прагнення поклонятися йому і надалі. Рода вшановували також у тріаді свят бога врожаю Спаса. Вважалося, що Род є покровителем породіллю, й число дев'ять (жінка виношує дитину протягом дев'яти місяців) також освячене Родом. За однією з версій, з ім'ям Рода пов'язана і назва стародавнього міста Родня, де колись знаходився культовий центр цього божества. Род став покровителем сім'ї, родини, про що свідчать численні зразки народного епосу.

Свято Землі наші предки відзначали 10 травня (за старим стилем). У цей день збиралися численні цілющі трави. У повір'ях слов'ян збереглися елементи культу Богині–Матері, започаткованого у добу Трипільської культури. Це божество вважалося не лише втіленням родючості, а й символом шанобливої пам'яті предків. В Україні донині збереглася клятва цілувати землю, й вона вважається священною. До Матері-землі ласкаво звертаються: "Земелька", "земленька" [12].

Зберігаючи пам'ять про членів свого роду, українська родина виховувала у дітей почуття поваги, шани, гордої причетності до справи предків. Смерть людини сприймалася як велике горе, але з розумінням неминучості цієї втрати. Біль же розлуки тамувався сарказмом чи грубуватим гумором, характерним для української ментальності [14, 124]. Суспільні уявлення про свято і його сакрально-естетичну атрибутику завжди містили в собі певну частку містики, адже вони пов'язані з традиціями ушанування предків та поклоніння природним силам і давнім божествам.

Серед слов'янських племен колядування побутувало задовго до запровадження християнської віри. Усі двори урочисто обходили ряджені колядники із танцями, забавами й особливими величальними піснями – щедрівками, в яких славили господаря та його родину, бажали всіляких гараздів у новому році.

Відгомін уявлень про універсальний "закон" у слов'ян зберігся, зокрема, у явищі 12 сонячних (а не місячних) місяців року як хазяїв життєвого циклу. Практикувався розподіл року на дві частини: теплу (весняно-літню) й холодну (осінньо-зимову) або чотири пори року по три місяці в кожній. За індоєвропейською традицією, люди апелювали до універсального закону (ріти). У поняттях кола ріти, тією чи іншою мірою репрезентованих у мовах багатьох індоєвропейських народів, особливо важливим видається визначення категорій, що означають лад, закон, територію його поширення, час дії, людську спільноту, яка йому підпорядкована [13].

Прикметно, що багато термінів кола "ріти" у слов'ян етимологічно пов'язані з іменами головних слов'янських божеств. Позначенню цього кола "власть-волость" споріднене ім'я бога Волоса-Велеса. Культ Волоса та його християнського наступника св. Власія пов'язаний з худобою, особливо великою рогатою, та святом Масниці. Вона була у східних слов'ян дохристиянським Новим роком, котрий відзначали, як і в інших народів, у день появи нового Місяця, найближчого до весняного рівнодення. Водночас ім'я Волоса пов'язане з назвою сузір'я Бика-Тельця.

Ярило вважався язичницьким богом, який уособлював родючу силу весняного сонця. Наші предки уявляли собі, що Ярило ходив ночами по полях у білому покривалі, з вінком маків і хмелю на голові, із серпом та жмутком дозрілого колосся в руках. З його приходом природа загоралася коханням. Весняне сонце бере шлюб із землею й кличе до цього ж людину.

Перед Петрівкою Ярило ніби вмирав – плодюча енергія землі й сонця досягала своєї кульмінаційної точки й ішла на спад. Похорони Ярила у перший понеділок Петрівки символізують зазначене явище. Молоді жінки відзначали цю подію веселими забавами, які мали кумедну назву: "гонити шуліку". Жіноцтво сходилося до шинку, де пили горілку, танцювали та співали сороміцьких пісень. Причому у цих забавах брали участь лише заміжні жінки; удовиці ж та незаміжні жінки "на шуліку" не допускали-

ся. Дівчата у цей пам'ятний понеділок пускали на воду клечальні вінки, які були виплетені ними у перший день Зелених свят [8].

Будь-яка етнічна культура має свої ключові поняття. У східних слов'ян вони асоціювалися з порядком, ладом (семантика "ладу" є досить широко: це і порядок, і злагода, і влада, і устрій). Останнім, за народними віруваннями, керують божества: Ладо з Ладою та Доля. Саме вони приводять у порядок строкате слов'янське суспільство, спонукаючи всіх підкорятися главі: молодших – старшим, дітей – батькам та ін. В основу ієрархічного підкорення покладено не силу, а пошану: старшого за віком та ієрархією поважали й нерідко ототожнювали з божеством.

Статус святинь та сакралізованих осіб географічно пов'язувався з почесними стороною світу й місцем тощо. У східних слов'ян особливо шанувався схід: там сходило сонце, звідти надходило тепло й життя. Схід асоціювався з найулюбленішим кольором наших пращурів – синім. Різноманітні заговори, заклинання й молитви виголошувалися так, щоб людські обличчя були звернені на схід; тільки по ходу сонця (посолонь) йшла молода запрошувати гостей на весілля; будуючи хату, слов'яни обов'язково розташовували її дверима на схід. Вважалося, що побачити перший промінь сонця – значить отримати боже благословення [3].

Одним із найяскравіших звичаїв наших предків було закликання весни. У своїх легендах і казках український народ створив світлий образ Весни, символом якої виступала дівчина з вінком квітів на буйних косах, що "десь у садочку шиє сорочку", а інколи й молодиця, що вже має або повинна мати дочку. Час закликання весни залежав від регіону та від кліматичних умов року – ранньої чи пізньої весни.

М. Сумцов надає опис харківських веснянок: "В весняну добу дівчата беруться за руки і йдуть рядочками з села на поле, роблячи ворота з піднятих рук, під котрими по черзі проскакують наперед задні парні, співаючи:

"Весна, весна красна,
Що ти нам принесла
Принесла я вам літочко,
щоб родило зіллячко,
І рута, і червоний мак, і м'ята,
і зелений барвіночок" [11, 38].

Закликання весни поєднувалось із вигнанням зими – її смерті. Наші пращури раділи воскресінню Природи й вірили, що з ним пробуджуються, виходять "на цей світ", розважаються і бенкетують разом із живими душі померлих родичів. Птахи – провісники весни, нібито приносили її на своїх крилах з вирію – царства вічного літа, виступали втіленням душ померлих, посередниками між небом і землею, світом поцейбічним і потойбічним. Вшановуючи божества весняного циклу, наші пращури не обділили увагою й зимові сакральні сили. Практикувався обряд поховання Зими – постаті "Мари" ("Морени"), яка морила землю стужею, а людину хворобою та голодом. Солом'яне опудало Морени клалося у труну, яку з плачем несли до річки, кидали у воду й топили. У відповідності з слов'янським міфом, талі води несли Морену до русла сонячної Ра-річки, туди де земля межувала з небом. Там зустрічала Морена душі померлих, котрі також перепливали зазначену річку й втрапляли на небесні луки Сварога, захопивши із собою у вирій грудочку рідної землі [4].

Люди полегшено зітхали услід за Мореною, просвітлено дивилися з берега, як на річці "щука хвостом лід розбиває": її б руками піймати, але у цьому криється небезпека. Хто піймає, тому вже не рибалити – "не піде риба на руку", тікатиме. Про це знали від діда-прадіда, тому не чіпали щуку, тільки слухали, як розливається вода й зелень "шумить". Розливи води й зелений "шум" вважалися переконливо ознакою перемоги тепла. Весняне дійство – хороводи та ігрища при розпаленому багатті – тривали в давніх слов'ян Слобожанщини від березня до червня [6].

"Кривий танець" на Слобожанщині є символом приходу весни, його виконання було обов'язковим. Це різновид весняно-літнього хороводу, в якому приймають участь і дівчата, і хлопці. Символіка цього танцю пронизана почуттям кохання, статевого позиву, мотивами парування. Сплетені руки, в'юнкові рухи, зигзагоподібні малюнки танцю – все це свідчить про яскраво виражений любовно-шлюбний характер, органічно поєднаний з аграрною магією.

Дівочі слобожанські кругові хороводи виконувались приблизно за однією схемою: при їх виконанні одна з дівчат показувала всередині кола все те, що співали інші дівчата, тримаючись за руки. Після закінчення пісні, дівчина ставала в коло, а на її місце виходила інша.

За давньоруською традицією припадання до землі символізує намагання учасників обрядодії надати землі живильної сили й в свою чергу, отримати здатність до запліднення, народження здорового потомства. Символічна смерть "подоляночки" відображає віру в переродження, перевагу весни над зимою.

У дохристиянський період історії народи Європи, вшановуючи свято зимового повороту сонця, приносили у жертву живі істоти, в тому числі й кабана (готи), оскільки ця тварина була присвячена у цих племен сонцю. Такий звичай був у наших предків, але відправляли вони його по-своєму. Свято Сонця святкувалося не взимку, а навесні – у день весняного рівнодення. Тому його ритуалістику було пристосовано до Великодня. Що ж до поросят, то їх пекли, – але не з тіста (як шведи, норвежці та ін.), а справжніх, а то й підсвинків, і ставили на стіл з хріном у зубах [7].

Яйце, розфарбоване червоним та жовтим кольорами, в якості символу оновленого життя, здавна вшановували багато народів (стародавні перси, єгиптяни, греки, римляни тощо). Яйце в уявленнях стародавніх слов'ян з його властивістю перетворюватися у птаха було сповнене таємничим змістом. Люди вбачали у цьому акті підтвердження своєї віри у чаклунську здатність живих істот перевтілюватися [9, 4].

Поклоніння пофарбованим яйцям відоме багатьом народам світу. До прийняття християнства у слов'ян побутував звичай: навесні, коли святкувався прихід нового року, дарувати один одному "красні яєчка" (крашанки). Яйце – символ сонця, перемоги життя над смертю, відродження природи й бога Хороса, найяскравіше репрезентувало сакральний світ праукраїнців. "Красні яєчка" дарували на знак перемир'я, бажаючи здоров'я і щастя, від наговору, усіляких хвороб тощо. На Слобожанщині наречений дарував своїй судженій писанку як символ щасливого життя. На Полтавщині молоді матері одарювали писанками кумів, "викуповуючи" у них свою дитину після хрещення [1].

Перші глиняні й кам'яні яйця, позначені геометричним або рослинним орнаментом, й знайдені археологами на території України, датуються XI–XII століттями. Хвилясті лінії – символ води й кружальця – сонячні знаки, ромби – символи засіяного поля, зображені на яйцях-писанках, уособлювали безмежний космос. За допомогою цієї магічної символіки людина прагнула підкорити собі явища природи.

Сучасні етнографи констатують наявність генетичного зв'язку між слов'янським Коструб ом і старогрецьким Адонісом, на честь якому присвячувалось одне з весняних свят. Жінки, його учасниці, плакали, причитали й співали Адонісові пісні, який після смерті чудодійно воскресав. З язичницьким божеством Коструб ою асоціювалися сум з приводу смерті природи та її неодмінного воскресіння.

Старовинне свято Красної Гірки, або Красної Лелі, біоритмічно співпадало з розпусканням та цвітінням дерева ясеня. Останнє зростало на живописних ("красних") горбах та узгір'ях, вважаючи й на те, що вони першими вкривалися весняною травою. За повір'ям, на Красній Горі ховалися духи чоловічої статі: упирі, перелесники, характерники, відьмаки, тоді як на Лисій горі, розкошувало демонське жіноцтво: мавки та русалки. Духи грілися біля вогнів "красних" дерев й справляли шабаші на Радуницю – Провідницю, Красну Гірку та Навин день.

Першого дня Трійці в Україні й донині справляють архаїчний обряд водіння Куста [10; 14]. Молоду дівчину вбирають у зелень, прикрашають стрічками і з піснями водять селом, отримуючи гостинці від господарів осель. В окремих регіонах нашої держави обряд має й іншу назву – "водити тополю".

Із Зеленими Святами в українців пов'язано багато повір'їв про русалок. Вважалося, що упродовж троїцького тижня після Трійці (він називається також Русальницею) по землі ходять русалки. Їх уявляли у подобі дівчат або молодих жінок, які втопилися під час купання.

У четвер русалчиного тижня, не можна працювати, аби не розгнівити русалок; щоб вони не нашкодили домашній худобі, птиці й усьому господарству. Після світанкової зорі дівчата йшли у поле, беручи з собою хліб із житнього борошна, спеціально для цього спечений. У полі хліб ламають на декілька шматків, діляться ним порівну, а потім кожна йде на ниву свого батька, де росте жито, кладучи на межі хліб для мавок – "щоб жито родило".

У троїцьких обрядах Слобожанщини активно репрезентований культ предків. Троїцькі обряди були зорієнтовані на зміцнення здоров'я людині й підвищення родючості поля, збереження домівки від усіляких напастей. З метою забезпечення належної продуктивності домашньої худоби корів прикрашали вінками (щоб добре доїлись). Гостинцями-подарунками заохочувались громадські пастухи [2].

Купальські хороводи – це дівочі хороводи біля води на знак очищення від всякої нечисті, від хвороб. Серед міфологічних уявлень свята Купала яскраво виступає віра в магічну, очищувальну силу вогню і води, причому в пластиці рухів виконавців втілений перехід від буквального до символічного очищення.

У селах Полтавщини вважали, хто встигне зірвати чаклунську квітку папороті (а вона розквітає опівночі, загорається вогнем і тут же осипається), тому відкриваються заховані скарби, а сам він дістане чудодійну силу та знання. За народними повір'ями, лікарські рослини мають найбільш цілющі властивості, коли вони будуть зібрані у купальську ніч або уранці з "іванівською" росою. Тому й умиваються українські дівчата тією росою на красу. Отож, у ніч на Купала сміливі шукали в лісі папороть, дівчата ворожили на вінках [6, 63].

Отже, в дохристиянський період давньоруської культури ствердилась цілісна система традиційних календарних свят, основна їх структура, атрибутика, символіка, комплекс художніх засобів, що визначалась належністю до зимового чи літнього циклу та регіональними особливостями. Найважливішими рисами в традиційних обрядових святах Слобожанщини є дотримання вимог культу предків, достатньо стійкі погляди на відправлення календарних обрядів, які є спадкоємним продовженням міфологічних уявлень, сформованих в давньоруській культурі.

Танцювальна традиція Слобожанського регіону має глибокі давньоруські корені, свідченням чого є побутування хороводів (карагодів), які приурочені до святкового календаря слобожанина-землероба: весняні, троїцькі, купальські, обжинкові. За способом танцювання розрізняють кругові ("Подоляночка", "Перепілочка", "Король", "Метелиця" та ін.) та ключові ("Кривий танець", "А ми просо сіяли", "Ой на горі жито" та ін.). Окрему групу становлять хороводні ігри: "Ящур", "Ходить Йванко", "Ой гук, гречки", "Верба б'є" та ін.

Зв'язок традиційних українських свят Слобожанщини з давньоруською культурою виявляється у атрибутивному, вербальному, інтонаційному аспектах, збереженні драматургії ритуальних дій, особливо в обрядах зимового календарного циклу.

Використані джерела

1. Бердута М. З. Особливості обрядів та звичаїв Слобожанщини (XVIII – XIX ст.) / М.З. Бердута // Зб. наук. праць ХІСП. – 2001. – Вип. 6. – С. 19-25.
2. Бондаренко Г. Б. Гілки зелені в храмах ваших / Г.Б. Бондаренко // Людина і світ. – 1991. – № 5. – С. 32-34.
3. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування / Булашев Г. – К.: Фірма "Довіра". – 1993. – 414 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
5. Журба К.О. Духовні цінності української сім'ї / К.О. Журба // Оновлення змісту, методів та організації форм художньо-естетичного виховання учнівської та студентської молоді: Наук. записки Рівн. пед. ін-ту. Рівне, 1998. – Вип. 3. – С.130-132.
6. Иванов П.В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / Иванов П.В. – Х.: Типография "Печатное дело", 1907. – 216 с.
7. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. – Кн. І, Т. ІІ. – К.: "Обереги", 1994. – 392 с.
8. Ліманська О.В. Календарне свято як складова української обрядової культури (на матеріалі Слобожанщини)
9. Писанка – символ краси, символ Ведикодня, символ України // Час – Вип. № 17 (4022). – 24 квітня 2003. – С. 4.
10. Скуратівський В.Т. Покуть / Скуратівський В. – К.: Довіра, 1992. – 240 с.
11. Сумцов Н.Ф. Очерки народного быта: (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Сумцов Н.Ф. – Х.: Типо-литогр. "Печатное дело", 1902. – 57 с.
12. Ткач М. Клечальний міст: джерела української міфології / М. Ткач, Н. Данилевська. – К.: Снива, 1995. – 128 с.
13. Топоров В.Н. Ведийское RTA: К соотношению смысловой структуры и этимологии / В.Н. Топоров // Этимология: 1979. – М.: Наука, 1981. – С. 139-156.
14. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ западнорусскій край снаряженной императорским русским географическим обществомъ. Юго-западный отделъ: Материалы исследованія собранные д.ч. П.П. Чубинским / Томъ седьмой (ч. 1-3). – 670 с.

УДК 78.071.4

Тетяна Олександрівна Медведнікова
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

ВИТОКИ ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙ КАТЕРИНОСЛАВСЬКОЇ (ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ) ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ: початок XX століття

Стаття присвячена педагогічній та виконавській діяльності відомих Катеринославських музикантів-піаністів (Н. Вільперт, М. Зубова, М. Пасенко, П. Лур'є-Застрабської, А. Шепелевського – представників шкіл А. Єсипової, К. Фан-Арка, П. Шльоцера) та аналізу впливу їх творчості на еволюцію піаністичної школи регіону.

Ключові слова: *піаністична (фортепіанна) школа, фортепіанна педагогіка, методичні принципи, виконавство, репертуар.*

The article is dedicated to pedagogical and performing work of famous Katerinoslav pianists: N. Vilpert, M. Zubov, M. Pasenko, P. Lur'ye-Zastrabska, A. Shepelevska – the representatives of school of Esipova, K. Fan-Arka, P. Shlotzer and the analysis of the influence of their creativity on the evolution of piano school region.

Keywords: *piano school, piano pedagogies, methodical principles, performance, repertoire.*

Вивчення національної музичної виконавської культури та педагогіки є актуальним завданням сучасного вітчизняного мистецтвознавства, до якого належить і українське піаністичне мистецтво. У його багатовекторному розвитку на сучасному етапі визначну роль відіграють фактори історичного походження, причини та обставини, що сприяли формуванню власних рис українських музикантів-піаністів.

Серед проблем вивчення національного піаністичного мистецтва важливе місце займає комплекс питань про регіональні фортепіанні школи. Цим пояснюється наш інтерес до Катеринославської-Дніпропетровської піаністичної школи, до творчої діяльності її видатних представників.

Існує досить велика кількість спеціальних досліджень, монографій та наукових статей, присвячених творчості видатних українських піаністів-виконавців та педагогів. Здебільшого вони висвітлюють

© Медведнікова Т. О., 2011

історію та стан виконавського мистецтва Київського, Львівського, Одеського та Харківського регіонів, що знайшло відображення у працях Е. Дагілайської, Н. Кашкадамової, О. Кононової, Т. Рощіної, Н. Руденко, Т. Старух, Ж. Хурсіної та ін. [1; 3; 4; 14; 15; 19; 21]. Вони розкривають панораму творчої діяльності видатних музикантів-піаністів, які мали суттєвий вплив на розвиток піаністичної культури країни, а саме: О. Александрова, Г. Беклемішева, Л. Гінзбург, Р. Горовиць, О. Ейдельмана, О. Криштальського, К. Михайлова, В. Пухальського та ін.

Що стосується Дніпропетровщини, то цей регіон менше вивчений. Хоча деякі аспекти музичного життя Катеринославщини кінця XIX-XX ст. знайшли висвітлення у працях В. Мітлицької, А. Тулянцева, С. Щитової [6; 20; 22]. Відтак, генезис та історія розвитку Катеринославської піаністичної школи, причини та обставини даного історичного процесу і сьогодні є актуальними, що й зумовлює мету нашого дослідження – висвітлення факту існування в українській культурі Дніпропетровської піаністичної школи та особливостей формування її традицій на початку XX століття переважно під впливом Петербурзької та Московської піаністичних шкіл.

Катеринославську (з 1926 р. – Дніпропетровську) Київську, Одеську та Харківську піаністичні школи поєднує спорідненість історичних шляхів розбудови професійної музичної культури, починаючи з відкриття філій ІРМТ та музичних класів при них (у Києві – 1863, Харкові – 1871, Одесі – 1886, Катеринославі – 1898), перетворення їх в музичні училища, а згодом відкриття на базі училищ консерваторій у Києві (1913), Одесі (1913), Харкові (1917) та Катеринославі (1919).

Музичні заклади України створювались уніфіковано за зразком Петербурзької консерваторії, під впливом особистості А. Рубінштейна, спираючись на єдині Устав та Положення про Петербурзьку консерваторію [2]. Єдиним був термін навчання – 9 років, ідентичність програмних вимог, яка особливо показова у останньому випускному класі. Основу програм з класу фортепіано складали складні твори Баха, Бетховена, Шопена, Ліста, Чайковського, Рахманінова. Підготовка випускників музичних училищ України була високопрофесійною і відповідала консерваторському рівню.

З початку свого існування (1898) Катеринославське училище було укомплектовано талановитими педагогами. Створювались умови багатовекторності генезису професійної музичної школи регіону. Багато з викладачів закінчили Петербурзьку та Московську консерваторії, а також Празьку, Лейпцизьку, Віденську, Варшавську, Пармську. Основу педагогічного колективу училища складали вихованці саме Петербурзької та Московської консерваторій, учні Антона та Миколи Рубінштейнів, Єсипової, Блуменфельда, Фан-Арка, Сафонова, Шльоцера. Їх вихованці: Брильянт-Лівен, Ейзенберг, Вільперт, Зубов, Пасенко, Шепелевський, Лур'є-Застрабська, стали засновниками професійної музичної культури Катеринославщини, створили систему певних мистецьких норм, професійних еталонів, естетичних цінностей та традицій, на яких почала формуватися школа піанізму великого регіону України.

Однією з яскравих представниць Петербурзької піаністичної школи на Катеринославщині стала С.О. Брильянт-Лівен. З 1898 до 1905 – вона педагог Катеринославського музичного училища, його перший викладач по класу фортепіано. Брильянт-Лівен органічно поєднувала активну педагогічну та виконавську діяльність. Вже на один з її перших виступів схвальною статтею відгукнулась місцева преса. Крім сольних виступів, піаністка приймала участь в квартетах та тріо з відомими музикантами Катеринослава: Алєксєєнко, Лівеном, Ямпольським, Пергаментом.

З першого року роботи Брильянт-Лівен мала велику кількість учнів. Серед них відомі у майбутньому музиканти Дніпропетровщини П. Лур'є, М. Гейман, М. Левін. Підготовка, отримана ними у Брильянт-Лівен, дала їм змогу блискуче закінчити Петербурзьку консерваторію у видатних музикантів А. Єсипової, І. Венгерової, С. Савшинського.

Брильянт-Лівен вимагала обов'язкового активного виконавства учнів, тому вони часті учасники академічних та публічних концертів. Їх виступи відрізняли художня піднесеність, технічна досконалість та серйозні програми: твори Бетховена, Рубінштейна, Мендельсона, Ліста, Шопена.

З самого початку існування Катеринославського музичного училища нормою для педагогів і учнів була велика концертно-просвітницька діяльність. Вже у першому навчальному році відбулося 2 концерти учнів та 8 педагогів. Виконавцями були у тому числі піаністи Брильянт-Лівен та Ейзенберг. Збереглася програма вечора камерної музики, який відбувся 20.11.1898 року і в якому були виконані Квартет F-dur Ф. Шуберта, Ф. Ліст – Ricordanza; Ф. Шопен – Етюд Ges-dur. Програма містить також рекомендації щодо культури поведінки під час концерту.

У 1907 р. до Катеринославського музичного училища була запрошена учениця А.Г. Рубінштейна З. Синьова.

Яскравими представниками школи А.М. Єсипової на Катеринославщині були піаністи – М. Зубов, М. Пасенко та П. Лур'є-Застрабська. Саме вони активно гастролюють на Катеринославщині на початку XX ст.. Така творча активність учнів відображала інтенсивність виконавської діяльності їх вчителя. Єсипова протягом усього свого життя виступала як солістка та ансамбліст не тільки у великих містах та провінціях Росії, одна з перших представляла російську піаністичну школу в Європі та Америці. Виступала А. Єсипова і на Катеринославщині в ансамблі з Л. Ауером. Інструментальний дует у складі Ауера та Єсипової викликав враження "повного зачарування" від даних ними сонатних вечорів Л.Бетховена. Концерти мали блискучий успіх. Пізніше, після смерті Єсипової, Ауер здійснив концертну подорож по півдню Росії з Катеринославською піаністкою Брильянт-Лівен.

Найбільш яскравим серед учнів Єсипової на Катеринославщині був М.Ю. Зубов. Вперше виступ Зубова відбувся перед катеринославською публікою в якості викладача музичного училища у 1913 році. Програма концерту включала етюди Шопена, п'єси Ліста, Чайковського, Лядова. Катеринославська преса відмічала, що у особі г. Зубова місцеве товариство придбало недужого віртуоза. У подальших виступах репертуар Зубова постійно розширювався за рахунок кращих творів світової фортепіанної музики. В концертах 1914-1915 років прозвучали: Бетховен –"Апасіоната", Шопен – Прелюдії, Етюди, Колискова, Полонез № 2, Ноктюрн № 1, Ліст – Етюди "Хоровод гномів", Des-dur, Дебюсі "Сади під дощем", Скрябін – Прелюдії, Етюди. Зубов сам писав фортепіанні твори, які виконував в своїх концертах [17,18]. Багато творів вперше звучали у Катеринославі завдяки виконанню Зубова.

М.Зубов вів не менш активну педагогічну роботу, він мав велике педагогічне навантаження до 50 учнів на рік. Газета "Русская правда" від 6 грудня 1914 року інформувала, що у 4-му учнівському музичному вечорі взяли участь учні класу М.Ю. Зубова: Бородуліна, Школьник, Гончарові, Бакка, Кіровська, що склало значну частину концерту. М.Ю. Зубов був музикантом великих можливостей, крім піаністичної діяльності, він яскраво проявив себе як диригент симфонічного оркестру училища [16].

Ще однією яскравою представницею школи Єсипової на Катеринославщині була М.А. Пасенко. Вона з 1910 року працювала педагогом Катеринославського музичного училища, мала великий клас з фаху – 45-50 учнів, але це не заважало їй виступати на Катеринославщині як солістки та в ансамблях. Рецензенти місцевої преси особливо підкреслюють її блискучу технічну оснащеність. Велика виконавська активність відрізняла Пасенко, яка тільки протягом 1910 року прийняла участь у концерті присвяченому 50-літтю IPMT та десяти симфонічних концертах під диригуванням С. Шнейдера. Репертуар піаністки складали такі масштабні твори як Фантазії для 2-х фортепіано Рахманінова, соната ор. 53 Бетховена, твори Шопена – Балада g-moll, Ноктюрн Des-dur, Скерцо cis-moll, соната Гріга ор. 45 для скрипки та фортепіано. У грудні 1914 року відбувся концерт за участю Розловської, Пасенко та Зубова. Масштабністю відрізняється програма цього концерту: Шуман Симфонічні етюди, Шопен Фантазія на польські теми, Сен-Санс Концерт № 2 g-moll.

П.Лур'є-Застрабська відома на Катеринославщині піаністка, педагог у 1915 році закінчила Петербурзьку консерваторію по класу фортепіано професора А. Єсипової. В її діяльності приоритетним напрямком стала педагогічна робота. З 1918 до 1963 року вона працювала викладачем по класу фортепіано Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки.

Діяльність учнів А.Єсипової на Катеринославщині є зразком гармонійної єдності виконавської та педагогічної майстерності як однієї з головних засад її школи. Активне виконавство Зубова та Пасенко вперше дали змогу катеринославцям систематично знайомитись з кращими зразками світової піаністичної культури. Аналіз репертуару дає підстави стверджувати, що приоритетними були два напрямки: твори романтичного стилю та твори російських композиторів. Найбільш широко представлена фортепіанна спадщина Шопена, Ліста, Шумана, Сен-Санса, із російських композиторів – Чайковського, Лядова, А. Рубінштейна, Рахманінова, Скрябіна. Звертає увагу, що до репертуару Катеринославських піаністів входили твори французьких композиторів Дебюсі та Равеля, ще мало поширені на той час. Так, 25 березня 1914 року відбувся камерний ранок за участю піаністів Пасенко та Зубова. У програмі звучали твори французьких композиторів у тому числі Равеля "Шибениця", Дебюсі "Сади під дощем".

Школа К.К. Фан-Арка – відомого викладача Петербурзької консерваторії – знайшла продовження у творчій діяльності Н.І. фон Вільперт. Вільперт внесла вагомий вклад у розвиток піаністичної культури краю, пропрацювавши більш 55-років в музичних навчальних закладах міста. Вона однаково талановито проявила себе як в педагогіці так і у виконавстві.

Н.Вільперт народилася у Одесі (1879). Початкову загальну і музичну освіту отримала у Єлізаветграді (Кіровоград) у суспільній жіночій гімназії, директором якої був її батько. З тих пір і до кінця життя Вільперт підтримувала дружні стосунки та листування з Генріхом Нейгаузом, з яким була особисто знайомства з дитинства, бо отримувала музичну освіту у школі його батька – Густава Нейгауза. З 1895 по 1897 рік вона навчалась у Празькій консерваторії, у 1907 році закінчила Петербурзьку консерваторію по класу професорів Боровки та Фан-Арка.

Професор К.Фан-Арк був відомим педагогом напрямку школи Т. Лешетицького і саме він мав найсуттєвіший вплив на формування творчих, професійних, виконавських та педагогічних поглядів Вільперт. Порівнюючи засоби роботи представників "старої школи" з прийомами Фан-Арка щодо постановки руки та організації ігрових рухів, засобів роботи над твором, С. Майкапар у своїх спогадах про роки навчання у Петербурзькій консерваторії віддає перевагу останнім як більш сучасним та прогресивним [5].

Педагогічна школа Вільперт стала суттєвим внеском у справу формування Катеринославської фортепіанної школи і збагатила її передовими поглядами на виховання музиканта як творчої особистості на грунті поєднання високого професіоналізму з урахуванням особливостей національної культури. Вільперт була високо освіченою людиною (дворянка за походженням) вільно володіла французькою та німецькою мовами, що надавало їй можливість знайомитись з художньою та методичною літературою на мові оригіналу не тільки російських та радянських, а й західноєвропейських видавництв.

Її педагогіка базувалась на вірі в можливості своїх учнів, в їх талановитість та працездатність. У взаємовідношеннях з учнями переважали: терпіння, делікатність, великий такт та почуття особистої гідності. Як музикант, піаністка та педагог вона повністю поділяла творчі погляди Г. Нейгауза, чому сприяла їх особиста дружба з дитинства, та О. Гольденвейзера. Всі учні Вільперт проходили сонати Бетховена ви-

ключно під редакцією Гольденвейзера, в якій вона особливо цінувала аплікатуру та педалізацію редактора. Мистецтво педалізації виховувала прискіпливо, часто використовувала вислів "скупа педаль", прищеплювала учням вміння обходитись без зайвої педалі, особливо при виконанні сонат Моцарта, які складали суттєву частину репертуару. Важливою складовою формування піаніста було виховання культури звуку, його співучості. Досягненню цієї мети були підпорядковані пошуки засобів звуковидобування, тонкощі інтонування, артикуляції, аплікатури. За годи роботи Вільперт виховала біля 200 музикантів.

Найбільш талановитим учнем Вільперт був Є.В. Ваулін – відомий піаніст, педагог, музичний публіцист, з 1959 до 1970 року професор Одеської консерваторії. З 1912 року він вчився у Першому реальному училищі Катеринослава та у музичному училищі по класу фортепіано Вільперт, яке закінчив у 1919 році. Про активну виконавську практику учня Вауліна писала місцева преса [13].

"У 1919 році Є. Ваулін емігрував до Югославії. 1925-29 роки – навчався у Загребській консерваторії. 1931-32 роках музикант удосконалював майстерність, пройшовши курс навчання у Вищій музичній школі у Берліні у Л. Крейцера – учня А. Єсипової. З 1933 до 1940 – викладач Загребській консерваторії, з 1940 – професор. З 1945 до 1949 – ректор Загребської консерваторії. У 1946 році заснував музичну газету, був її редактором. З 1951 до 1955 року – професор музичної академії у Будапешті. Повернувшись на батьківщину, не отримав права проживання на європейській території СРСР. Був професором Уральської консерваторії. З 1959 року професор Одеської консерваторії" [9].

Вільперт була талановитою піаністкою і внесла певний вклад в розвиток виконавської культури регіону. Виконавство було її постійною творчою потребою. Вона багато виступала як солістка та ансамбліст.

Одним з яскравих представником Московської піаністичної школи на Катеринославщині на початковому етапі її еволюції був А.М. Шепелевський – піаніст, педагог, музичний критик, який народився у 1876 році у Катеринославі. Музичну освіту одержав у О. Ружицького – відомого Катеринославського піаніста та у професора П.Ю. Шльоцера (учень Т. Кулака та Ф. Ліста) в Московській консерваторії. Масштаб діяльності Шепелевського вийшов за межі Катеринослава. Робота з 1903 до 1923 року викладачем Катеринославського училища, а потім і консерваторії стала для нього стартовим майданчиком. Пізніше він працював у Донецькому (Сталіно) музичному училищі. З 1935 до 1947 року був директором останнього. На Катеринославщині Шепелевський вів активну виконавську діяльність, виступав як соліст і ансамбліст, був автором багатьох музично-критичних статей і рецензій, які висвітлювали в тому числі концерти Л. Ауера на Катеринославщини [8]. Він автор автобіографічної повісті "В музичній бурсі" (Новгород, 2007). Разом з А. Вінером став перекладачем на російську мову роботи Р. Вагнера "Опера и драма" (С.-Петербург: вид-во Юргенсона, 1906).

Свідченням просвітницької спрямованості діяльності Шепелевського стали його численні лекції про творчість Чайковського та науково обгрунтована лекція-концерт, присвячена діяльності А.Рубінштейна.

Шепелевський був чудовим ансамблістом та концертмейстером. З успіхом він виступав не тільки на Катеринославщині, а також в Києві, Одесі, Харкові, Юзівці та інших містах України.

Шепелевський займався активною педагогічною діяльністю переважно з учнями старшого курсу. Серед найбільш відомих учнів – Н. Вальтер, А. Міллер. Вальтер у 1921 році закінчив Катеринославську консерваторію по класу Шепелевського. З 1922 – удосконалювався у Ф. Блуменфельда, Г. Нейгауза. Виступав у складі камерних ансамблів з видатними вітчизняними та зарубіжними артистами: Л. Коганом,

Педагогіка Шепелевського базувалась на кращих традиціях Московської піаністичної школи, що включало обов'язкове активне виконавство учнів класу, про що свідчать численні програми публічних вечорів учнів Катеринославського музичного училища. Катеринославська преса початку століття зберегла багато рецензій на концерти за участю учнів Шепелевського. Концертний репертуар учнів свідчить про вимогливий смак викладача. Частіше звучали твори Моцарта, Шумана, Шопена, Рубінштейна.

Отже, перший період розвитку Катеринославської піаністичної школи (1898-1919), період закладання творчих, професійних традицій, характеризується становленням усіх галузей музичної культури краю, у тому числі формуванням професійної музичної освіти та на цій основі – піаністичної школи. Протягом цього періоду система музичної освіти Катеринославщини пройшла такі етапи: 1898 рік – відкриття Катеринославського відділення ІРМТ і музичних класів при ньому; 1901 рік – реорганізація музичних класів у музичне училище. Логічним завершенням цього етапу стало відкриття у 1919 році на базі музичного училища Катеринославської консерваторії.

Петербурзька та Московська піаністичні школи сприяли формуванню професійних засад Катеринославської піаністичної школи на тлі характерних для них творчих, художньо-естетичних принципів: переважна участь інтелекту в творчому акті виконання, ясність художнього задуму твору, який втілювався в стрункую форму, бездоганна та різноманітна технічна озброєність, підпорядкована розкриттю художнього задуму, перехід на зламі XIX-XX століть від так званої "старої школи" до новітніх досягнень піанізму, виховання музиканта на тлі розвитку його художньої індивідуальності.

Використані джерела

1. Дагилайская Э. Р. Музыкальная жизнь Одессы XIX – начала XX вв. Концертная и педагогическая деятельность пианистов / Автореф. дис. спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Э.Р. Дагилайская. – М., 1975. – 24 с.

2.Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы (1862 – 1917). – М.: Музыка, 1964.

3.Кашкадамова Н. Львівська фортеп'янна школа: традиція та розвиток / Н. Кашкадамова, Л. Садова // Musica Humana: Зб. статей кафедри муз. україністики / Відп. ред. Ю.П. Ясіновський. – 2003. – Число 1. – С.169-187. – (Наукова збірка ЛДМА ім. М. Лисенка; Вип. 8).

4.Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XYIII – початку XX ст. / О.В. Кононова. – Харків : основа, 2004. – 176 с.

5.Ленинградская консерватория в воспоминаниях / Изд. второе, доп. в 2 книгах. – Кн. 2. – Л.: Музыка, 1988. – С. 37-38.

6.Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини XIX-XX століть: дис.. канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Мітлицька Вікторія Анатоліївна. – Харків, 1998. – 172 с.

7.Музыкальная энциклопедия /Под ред. Ю.В. Келдыша. – Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 658.

8. Музыкальный труженик. – 1909. – № 2.

9.Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы / Под ред. Н.Л. Огренича. – Одесса: ОКФА, 1994. – С. 52-57.

10. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1898. – 2 ноября.

11. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1913. – № 247.

12. Приднепровский край.- Екатеринослав, 1913. – 10 апреля. – № 4818.

13. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1914. – 6 декабря.

14.Рощіна Т. Олександр Александров: педагог про стильові аспекти фортепіанного виконавства / Т. Рощіна. – Музичне виконавство. Кн. 7. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. – Вип. 18. – С. 168-178.

15.Руденко Н. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки : [монографія] / Н. Руденко. – К. : КДВМУ, 2001. – 255 с.

16. Русская правда. – 1913. – 10 декабря.

17. Русская правда. – 1914. – 29 января.

18. Русская правда. – 1914. – 6 декабря.

19.Старух Т. Олег Криштальський / Т. Старух. – Львів : Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 2000. – 64 с.

20.Тулянцев А. Творческий путь Днепропетровского рабочего оперного театра и проблемы становления украинского оперно-балетного искусства (1920-1940) / Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 "Музыкальное искусство" / А. Тулянцев. – К., 1998.

21.Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории / Ж. Хурсина. – К. : Музична Україна, 1990. – 123 с.

22.Щитова С. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності / Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / С.Щитова. – Одеса, 2006. – 18 с.

УДК [75.03 (477) "19"]:7.036.4

Іванна Андріївна Павельчук
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО ДОСВІДУ В ПРАКТИЦІ К. МАЛЕВИЧА: 1903-1910 рр.

У статті розглядається період творчості К. Малевича 1903-1910-х років – часу експериментів у галузі імпресіонізму та постімпресіонізму.

Ключові слова: *неокантіанство, ідеалізм, постімпресіонізм, авангард.*

Inthisarticleisconsideredat the period of creativity of K.Malevich of 1903-1910-th, time of experiments in the field of Impressionism and Post-impressionism.

Keywords: *Neokantianism, Idealism,Post-impressionism,Avant-guard.*

Вивчення особливостей адаптації постімпресіонізму в практиці К. Малевича – малорозроблена проблема мистецтвознавства. Хоча К. Малевич пройшов через усі три першоджерела постімпресіонізму: сезанізм, пуантилізм, гогенівський "синтетизм", сучасна наука переважно озвучила тільки вплив П. Сезана, бо за ним логічно слідував супрематизм.

У розробці даної проблеми використовуються напрацювання останніх років російських [3; 7; 9; 10; 13; 15; 16; 19; 20; 22; 24; 26; 27] та українських [4; 21; 23; 25; 34] вчених з питань авангарду, теоретичні праці авангардистів [6; 13; 14]. На жаль, теоретичних праць з українського постімпресіонізму XIX-XX ст., зокрема практики авангардистів та абстрактного мистецтва, на сьогодні майже не існує, за винятком окремих статей, в тому числі розробок автора [17]. У дослідженні використовується мистецтвознавчий досвід європейських [11; 27-29; 31] та російських вчених [1; 2; 5; 8; 12; 18] з питань імпресіонізму та постімпресіонізму кінця XIX, праці іноземних науковців останнього періоду з питань теорії кольору [30; 32; 33].

Мета статті – визначення особливостей постімпресіоніського досвіду К. Малевича.

Твори К. Малевича 1903-1910-х рр., які дослідники його творчості умовно приписують до періоду імпресіонізму, настільки неоднорідні, а часом суперечливі, що до цього дня викликають більше запитань,

© Павельчук І. А., 2011

аніж дають на них відповіді, що скоріше можуть бути зараховані до актуальної теми мистецтвознавчих дискусій, ніж до категорії остаточно доведених наукових фактів. Поспішний період засвоєння імпресіоністичного досвіду Заходу доречно було б розглянути в процесі його стадіального становлення як зміну світоглядних систем вартостей – від пріоритетів візуальних вражень імпресіонізму до потреби подолання цієї "поверховості", аж до кінцевої стадії, формування власних переконань – до переоцінки імпресіонізму через висновки постімпресіонізму. Якщо такі експерименти К. Малевича, як "Весна – квітучий сад" (1904), "Весна" (1905-1906), без вагань, можна зарахувати до імпресіоністичної спадщини К. Малевича, то, приміром, картини "Квіткарка"(1903), "Дівчина без зайнятості" (1904), "Портрет невідомої"(1906) і "Сестри" (1910) знаходяться на роздоріжжі двох аксіологічних систем кольоропису. І справа зовсім не в так званій "національній інтерпретації". До речі, таке термінологічне нововведення більшою мірою виявляє факти нерозуміння концепції імпресіонізму "на місцях". Національна адаптація не передбачає відокремлення теоретичного "кістяка" від живопису, слушного для всіх етносів. Виходячи з імпресіоністського світогляду, видатний російський вчений Д. Сарабьянов означує вказані твори як "варваризацію імпресіонізму" [19, 22]. Якщо за точку відліку брати норми цього напряму, то і французьким імпресіоністам у свій час " <…> здавалося підкреслено грубою та тенденція до загостреної виразності, що з'явилася в творчості їх колег", постімпресіоністів [18, 8].

Картина "Квіткарка" (1903) представляє рідкісний зразок в історії мистецтва, коли в площині одного твору одночасно вимушено вживаються не два різні стилі живопису, а два протилежні світогляди. Картина, хоч і не навмисно, але складена з двох фактично автономних модусів художніх вартостей першого і другого планів. На цю обставину звертає увагу Д. Сарабьянов [19, 22]. На першому плані зображена статична і композиційно самодостатня напівфігура дівчини з кошиком в лівій руці. Її цілісний силуетний окреслений образ зображений на тлі типового для імпресіонізму мерехтливого у променях сонячного світла міського пейзажу, наповненого станом полудневого руху. Другий план картини доречніше було б назвати сценічною декорацією, ніж органічним місцем існування головної героїні, яка своєю ізольованою переконливістю втілює символ матеріальності усього сюжету. "Вирізана" дівчина, наче непорушний колос, зображена на тлі бутафорського краєвиду, що "примальований" до неї, нагадуючи зображення курортних фотоательє, коли відпочивальники фотографуються на штучному тлі "вже намальованих" джунглів. Момент "окресленості", відзначає Д. Сарабьянов : " <…> силует немов би накладається на краєвид <…>. Дальній план багатьма своїми особливостями контрастує з планом переднім. Передній статичний, застиглий, далекий – динамічний" [19, 22]. Подібні характеристики повністю відповідають різниці між методами імпресіоністського та постімпресіоністського колоризму. З одного боку, глядач виявляється перед емоційно поривчастим неврівноваженим імпресіонізмом другого плану, де вібруючий простір середовища розчиняє обриси об'єктів в миттєвості моменту, а візуальний досвід споглядання стає художньою метою. Слід враховувати, що К. Малевич, що не володів такою віртуозністю кольоропису, як К.Монеабо П. Ренуар, а лише намагався робити так, як робили вони, тому в його зусиллях можна тільки передбачити те, до чого він прагнув, але на практиці завжди виходило радше "незграбно", внаслідок відсутності багаторічного і щоденного досвіду праці з матеріалом. Відсутність цих академічних чеснот саме і допомогла прийти до радикальних узагальнень в майбутньому. З іншого боку – образ першого плану втілює монументальний символ сучасності. Моделювання "мерехтіння" на нього не поширюється. Аплікативно окреслена фігура в капелюсі прописана широкими площинами кольору, в деяких місцях фактично плоскісно – руки, кошик, спідниця, а в інших ділянках, з натяками на умовний об'єм, – капелюх, обличчя, торс. Найгірше виконані руки, що засвідчує про відсутність професійної майстерності, бо майстра видно по деталях. Права рука, неприродно вивернута,безпорадно зображає, що тримає букет. Ліва, – надто маленька в порівнянні з анатомічними пропорціями обличчя, примальована в непереконливому ракурсі по відношенню до стегна дівчини. Цей твір краще за інших демонструє, яких титанічних зусиль переборював К. Малевич намір вирватися за межі самодіяльності і художньої недосвідченості.

Час на краєвиді другого плану можна умовно пов'язати з полуднем, що підкріпляється загальним станом наростаючої метушні і рухом перехожих. По відношенню до дівчини час зупиняється, умовна тінь від капелюшка вже не документально фіксує момент, а допомагає узагальнити загадковість образу, відводячи погляд у глибину. Ця ж фігура могла б стояти і при світлі ліхтаря, і при світлі північного сяйва, – зміна зовнішніх обставин вже була б неспроможною порушити її невразливу самозосередженість і оформлену символічну образність. Колірне моделювання героїні першого плану спиралось не на імпресіоністичні засади, а виходило із системи неоімпресіоністичних вартостей, бо художник несподівано для себе самого відчув у собі сили для того, щоб відтворити внутрішній, а не зовнішній стан. Протиставлення жанрів краєвиду портрету посилило різницю між динамікою Природи і незворушною величчю символічного образу Людини. Прагнення здолати документальну плинність життя, "зупинити" хід годинника призвели до детермінації життєво обмеженого часу. Тепер, в умовах постімпресіонізму, у розпорядженні об'єкта були не хвилини, години або дні, а віки, тисячоліття, тобто змінився масштаб явища у просторі, провокуючи пафос художнього узагальнення і умовність колірного моделювання, непередбачувані в імпресіонізмі. Фіксована документальність імпресіонізму перпендикулярно протилежна до позачасової умовності постімпресіонізму.

Підтверджуючи появу жорсткого контуру при моделюванні квіткарки, Д. Сарабьянов відзначає силуетність образу, цілісність мальовничого викладу в трактуванні спідниці: "Подібні прийоми були

неприпустимі для французького імпресіонізму, що володів складною системою світлоколірних переходів і повітряних "вібрацій" [19, 22]. А, головне, що переслідувалась інша мета, що обумовлювала ці надскладні засоби. Як несподівано з'ясувалося в ході праці над "Квіткаркою", що втратили актуальність для Малевича.

Проте, як підкреслює В. Прокоф'єв, "<…> усі постімпресіоністи або розпочинали з імпресіонізму, <…> або пройшли крізь нього, будучи зрілими майстрами, але випробовуючи непереборну тягу до нього, жадаючи оновлення в ньому, як це сталося з П. Сезаном, <…> який в прискореному темпі пройшов "школу" прояснюючого живопису імпресіоністів у Парижі в 1886 – 1887 роках" [18, 7-8].

К. Малевич в "прискореному темпі" пройшов імпресіонізм("Весна – квітучий сад"(1904), "Весна"(1905 – 1906)), сецесію і модерн("Плащаниця"(1908), "Весілля"(?), "Відпочинок. Суспільство в циліндрах" (1908)), експресіонізм ("На бульварі" (1911), "Садівник" (1911), "Аргентинська полька" (1911), "Селянки в церкві" (1911)), фовізм ("Купальник" (1911)). Але, осягаючи постімпресіонізм, К. Малевич спробував усі базові джерела цього методу : сезанізм ("Ріка у лісі" (1908), "Купальниці" (1908), пуантилізм Ж. Сьора ("Краєвид із жовтим будинком" (1906 – 1907), синтетизм П. Гогена ("Автопортрет" (19010), "Натюрморт" (1910), інтерпретації постімпресіонізму набідів ("Портрет невідомої" (1906)).

Д. Сарабьянов коментує: "Важко визначити одним поняттям той напрям, до якого належить художник. Увесь російський живопис на цьому етапі набув деякої стильової рівнодійної,що залучала в якості компоненту спадщину гогенівського синтетизму, залученого до російського живопису фовізму, риси експресіонізму, сезанізму, що орієнтував у бік кубізму" [19, 38]. Єдиного напряму і не могло бути, оскільки неможливо з'єднати різні світогляди подібно до елементів в хімії і в результаті отримати якісно новий продукт вартостей. Але можливо спробувати окремо увесь спектр можливостей, а заразом і випробувати на практиці, підходять ці вартості,або ні.

Майже завжди, згадуючи про сезанівську стежку К. Малевича, дослідники залишають в тіні розуміння того факту, що – сезанізм це не автономний напрям образотворчого мистецтва, а тільки різновид постімпресіонізму, більше затребуваний в середовищі авангарду початку XX ст., ніж інші його види. Траєкторія розвитку К. Малевича не оминула не лише гогенівський синтетизм, але відчула опосередкований вплив від експресії Ван Гога, який з'єднав у своїй практиці два протилежні концепти : пошук символічної ідеальності з гротеском карикатури. У творчості К. Малевича ми виявляємо ці похідні в "Пралі" (1911). Адже усі ці ознаки становлять сутність постімпресіонізму. Відомий американський дослідник постімпресіонізму Е. Франк підкреслює: " Від цих індивідуалістичних вкладів з'явилися головні художні напрями початку двадцятого століття. Від концентрації уваги Постімпресіоністів на кольорі і його звеличенні виник Фовізм, головним прикладом якого був А.Матіс. Формальні проекти Ж. Сьора і "синтетизм"П. Гогена, які прагнули виразити ідеальний стан об'єктів, згодом відновилися в артистичній уяві і вплинули на літературний і художній рух Символізму. Із експериментів П. Сезана з геометричними формами виник Кубізм. Ван Гог і Т. Лотрек, в їх переконанні зображувати особисту і соціальну напругу, надихнули Експресіонізм" [31, 4].

Безперешкодно проникаючи в культурний клімат Росії рубежу XIX – XX ст., озон постімпресіонізму сприяв не лише світоглядній переоцінці завдань творчості і оновленню систем художнього викладу, але і надав самодостатньої значущості окремим жанрам живопису. Мода на П.Сезана, П.Гогена і Ван Гога сприяла популяризації натюрморту і портрету. В інтерпретаціях постімпресіоністів обмежена побутовість натюрморту переосмислилася до формату філософськи оформленої ідеї великого мистецтва. У натюрморті з'являється якість "картинності". Емансипація поглядів обертає елементарні предмети і людей, ніяк не видатних, в об'єкти самодостатньої культурної значущості. Ігноруючи класичну спадщину, у пошуках нової природності, прогресивна манера кольоропису розкріпачується, стає навмисне грубішою, неотесанішою і зосереджується на пошуку героїв Новітнього часу, що відповідають їй, – праль і натирачів підлоги. Жанр натюрморту збагачується самобутніми концептами. Сувора впорядкованість і монументальна стриманість сезанівських натюрмортів подає світ матеріальних предметів через призму основ світобудови, конструктивно. Галузь емоцій збагачується романтикою екзотичної свіжості натюрмортів П.Гогена. На противагу П.Гогену, натюрморти Ван Гога прославили повсякденність, надаючи пафосу звичайним речам. Картопля, яка не могла навіть надіятись, що стане об'єктом художньої уваги, несподівано переоцінилася до масштабу символічної ідеї, втілюючи одночасно бідність і мужність.

Аналізуючи роботи К. Малевича кінця першого десятиліття XX століття, Д. Сарабьянов звертає увагу на те, що у цей момент творчість художника збагачується новими жанрами : "З'являється натюрморт, який раніше практично був відсутній" [19, 38]. "Натюрморт"(1910) з колекції Державного Російського Музею виявляє ознаки практичного застосування принципів постімпресіоністичної виразності. У пошуках нестандартних формальних розв'язок автор зупиняє творчий вибір на квадратному форматі композиції. Новизна естетичного враження досягається завдяки умовному, декоративному площинному моделюванню предметів, об'єднаних ритмом безперервного сецесійного візерунку з фруктів, ваз, листя, що стають елементами загального орнаменту. Досягненням твору є усвідомлена відмова від тривимірного простору евклідових постулатів. Середовище натюрморту вирішене в двомірному вимірі неевклідової геометрії Рімана, що здобула широку популярність в той період. Враження об'ємності досягається завдяки формальному розділенню предмета на світло і тінь. Зображуючи умовний об'єм фруктів,

Малевич прописує тінь червоним, а світло – жовтим, які своєю хроматичною насиченістю співвідносяться з тональністю темного і світлого. Третій вимір – півтон, відсутній. Окремі об'єкти – червоний перець, біла ваза і чорний глек узагальнюються до універсального символічного значення, написаного через єдиний колір – червоний, білий, чорний. Підсвідомо ця мова символічної дії орієнтує на метафоричне сприйняття образів Любові, Життя і смерті. Як бачимо, система вартісних пріоритетів чітко визначає домінанту і самодостатню виразність кольору. Постановка колористичного завдання відрізняється радикальною ясністю поставлених цілей. Художник будує колорит на протиставленні поліхромії фруктів – світлу, інтерпретованому через образ горизонтальної білої вази, і тіні, яку втілює чорний вертикальний глек. Ситуація в кольорі фактично зводиться до традиційного мінімуму фольклорної образності: три основні кольори – червоний, синій, жовтий, сполучені додатковим – зеленим, протиставляються білому і чорному тонам. Драматургію природної опозиційності кольору – тону можна співвіднести з символічним протистоянням барвистого буття чорному вакууму смерті. Цей метафоричний підтекст закладений в народну вишивку, де функцію світла і самого життя виконує біле полотно домотканого рушника. Композиція натюрморту відрізняється аналітичною продуманістю і закінченістю думки. Розв'язка сюжету зображена в оптичному центрі картини, нижче і правіше від формального перетину діагоналей квадратного формату. Зіставлення світла і тіні посилюється завдяки оптимізації білого, який з усіх боків оточується масою відкритого кольору. Предмети натюрморту К. Малевич обводить кольоровим контуром, застосовуючи постімпресіоністський прийом клуазонізму. На зорі постімпресіонізму, втікаючи від імпресіоністичної здрібненості, П.Гоген опинився у безкоштовній майстерні просто неба, де осліплююче сонце Таїті розплавило дріб'язкові нюанси помірного клімату Європи, згустивши концентровані значення кольорів. Яскравий колір самостійно фіксував межі плями, згодом колірна площина стала обводитися лінією. Це сприяло появі нового стилю локальними плямами, що нагадував середньовічну техніку перегородчатої емалі, та був названий клуазонізмом [1, 597].

Згадуючи про твори "червоної" серії 1910 року, Д. Сарабьянов відзначає: "К.Малевич обводить контури предметів кольоровою лінією, спрощує моделювання форм, зводячи її до різноколірного розфарбовування різних зон, розпластовує об'єми на поверхні аркушу, обмежує простір<…>. Картини Малевича стають осмисленішими у своїй структурній організації, формально здійсненими; у них ефектніше використано колір; при цьому декоративність, якої набуває художник, введена в межі колористичної гармонії, в ній немає перенапруження" [19, 38]. Усі перелічені нововведення використовувалися в практиці французького постімпресіонізму.

Концепція гогенівского портрету знайшла відображення в знаковому творі К. Малевича, а саме: в "Автопортреті" (1910) з Третьяковської галереї. Головний герой стає центром емоційної тематичної композиції. Подібне подання образу ми зустрічаємо в "Кафе в Арлі" (1888) з Музею образотворчих мистецтв імені Пушкіна, в автопортреті Гогена в образі Христа, у картині "Христос в Гетсиманському саду" (1889) з Галереї мистецтв Нортону. Засіб, коли центральний персонаж або автор оточує себе атрибутами свого внутрішнього світу, сприяв подвоєнню метафоричної переконливості образу. Художник з'являється перед судом суспільства як Творець на тлі своїх Творінь, власної долі, своєї харизми. Д. Сарабьянов висловлює припущення, що "<…> художник зображував себе на тлі, мабуть, своїх червоних "Купальниць", що дає деяке уявлення про одну з картин "червоної" серії, що не дійшли до нас [19, 35]. Червоний колір повернув фігурам долю матеріальної переконливості, від якої автор раніше відмовився у білих "Купальницях" (1908). Проте і в цій версії жіноче тіло інтерпретується не як гогенівська повнокровна тілесність, а переводиться у сферу символічних метафор вогню, пристрасті, несамовитої енергії, яка ретельно схована за жорстким і холодним поглядом К. Малевича. Портрет показує дві сторони автора, зовнішню, очевидну для усіх, і внутрішню, про яку знає лише він один. У цьому засобі полягає синтез об'єктивного і суб'єктивного, він припускає за собою гогенівський "синтетизм". Припустимо, К. Малевич без усяких алегоричних натяків намалював себе на тлі чергової картини, але така "випадковість" загалом не узгоджується з його чином Творця, який з почуттям усвідомленої переваги публічно стверджує: "Я прийшов" або "Ми, супрематисти, заявляємо про свою першість, бо визнали себе джерелом творіння світу" [13, 108]. Матеріальність фігур вдається перевести в сферу умовних категорій завдяки загальній умовності рішення другого плану, який повинен був доповнюватись інформацією, але не відволікати від головної ідеї першого плану. У цьому розвитку гогенівської інтерпретації є крок вперед щодо творчості П.Гогена, але крок назад щодо самого себе. Оскільки в попередніх "Купальницях" (1908), зображуючи наче б то тіла (матеріальне), насправді він відтворив їхню відсутність (духовне). В 1908 році він уперше відокремив сутність предмета від його форми та випередив на сім років появу супрематизму. Знавець мистецтва Гюйсманс висловився про "Етюд оголеної натури" (1881) П. Гогена так : "Тіло волає. <…> Це червона від крові епідерма, під якою тріпочуться нервові волокна" [5, 25]. Ноематичні уявлення К.Малевича не сприймали концепцію тілесної достовірності як вияв віджилого міщанства минулих століть. Використовуючи червоний колір у зображенні жіночих фігур, художник привніс стихію творчого поривання й екзотику півдня, не побувавши задля цього на Маркізьких островах.

Поширення засад постімпресіонізму через досвід українських авангардистів на початку XX століття сприяло подальшому розвитку демократизації української образотворчої традиції та залученню національної культури до новітніх досягнень Європи.

Використані джерела

1.Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – Т. 7 : П. – 912 с.: ил. + вкл.

2.Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи / М. Ю. Герман [отв. ред. А. Обрадович]. – СПб: Издательский дом Азбука-класика, 2008. – 520 с.: ил. – (Серия "Новая история искусства").

3.Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб.: Азбука – классика, 2003. – 476 с.

4.Горбачов Д.О. "Він та я були українці": Малевич та Україна /Д.О. Горбачов; [упоряд.С. Папета, О. Папета; пер. з японської С.Капранов; з польск. О.Новикова; з рос. О. та С. Папета; з нім. О.Піскорський; з фр.О.Соломарська; з англ. А. Ссломарський]. – К.: Сім-студія, 2006. —456 с.: іл.

5.Грицак Е. Н. Энциклопедия импрессионизма: мастера, предшественники, последователи / Е. Н. Грицак; [отв. ред. Л. Клюшник]. – М.: Эксмо, 2003. —224с.: ил.

6.Грищенко А. "Кризисъ искусства" и современная живопись : по поводу лекции Н. Бердяева / А. Грищенко // Вопросы живописи. – Вып. 4. – М. : Городская типография, 1917. – 32 с.

7.Деготь, Е. Русское искусство XX века / Е. Ю. Деготь. – М. : Трилистник, 2000. – 226 с.

8.Доронченков И. А. Западноевропейское изобразительное искусство второй половины XIX – первой трети XX вв. в советской художественной критике 1917 – начала 1930-х годов. Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения / И. А. Доронченков. – Л., 1990. – 22 с.

9.Коваленко Г. Александра Экстер: монография в 2 т. / Г. Коваленко. – М.: Московский музей совр. тисва, 2010. – Т.1.—304с., ил.

10.Коваленко Г. Александра Экстер: монография в 2 т. / Г. Коваленко. – М.: Московский музей совр.ис-ва, 2010. – Т.2. —364 с., ил.

11.Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь импрессионистов.1863-1888 / Ж.-П. Креспель [пер. с фр.Е.Пуряевой, гл. ред. А. В. Петров]. – М. : Молодая гвардия,1999. —302с. (Живая история. Повседневная жизнь человечества).

12.Малая энциклопедия импрессионизма [пер. с англ.]. – М.: ООО "Издательство АСТ" : ООО "Издательство Астрель", 2003. —256 с.: ил.

13.Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. / К. Малевич; [отв. ред. и вступ. ст. А. С. Шатских]. – Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – 394 с.: ил.

14.Малевіч К. Статті з часопису "Нова генерація" (1928-1930 рр.). Ксерокопія. – 128 с.: іл.

15.Москва–Париж. 1900–1930 : Каталог выставки.— М. : Советский художник, 1981. – Т. 1 : Изобразительное искусство / Науч. ред. М. А. Бессонова и Е. С. Левитин; авт. вст. ст. И. Антонова, В. Полевой. – 382 с.: ил.

16.Наков А. Русский авангард / А. Наков. – М. : Искусство, 1981. – 190 с.: ил. 17.Павельчук, І. Художні моделі реактивації абстрактного живопису в Україні (1980-2010): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 "образотворче мистецтво" / І. А . Павельчук. – Харьков, 2010. – 20с.

18.Прокофьев В. Постимпрессионизм / В. Прокофьев [отв. ред. И. А. Шкирич]. – М.: Искусство, 1973. – 27 с., 72 ил.

19. Сарабьянов Д. В. Казимир Малевич. Теория и живопись / Д. В. Сарабьянов, А. С. Шатских [отв. ред. Т. И. Володина]. – М.: Искусство, 1993. – 414с.: ил.

20.Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / [отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко]. – М.: Наука, 2000. – 310 с.

21.Савицкая, Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – Х. : Эксклюзив, 2006. – 352 с.

22.Символизм в авангарде / Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. ; [отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко]. – М. : Наука, 2003. – 444 с.

23.Тарасенко, О. Давньоруська ікона і супрематизм Казимира Малевича / О. Тарасенко // Художня культура. Актуальні проблеми : Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академї мистецтв України. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 358–382.

24.Турчин В. Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусств. Художник в России и в Германии / В. Турчин ; [отв. ред. Л. Костюкова; пер. на англ. К. Юдельсон]. – М. : ЛАН, 2008. – 332 с.

25.Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.

26.Федоров-Давыдов А. Искусство К. С. Малевича /А Федоров-Давыдов // Государственная Третьяковская галерея, 1929. —10с.

27.Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман ; [пер. А. Белобратова, ред. И. Чечота и А. Лепорка]. – СПб.: Академический проект, 2004. —558 с.

28.Энциклопедия импрессионизма / под ред. М. и А. Серюлля; [пер. с фр. Н. Матяш; науч. ред. и авт. послесл. К. Гогемская] . – М.: Республика, 2005. – 296 с.: ил.

29.Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / [сост.Т. Г. Петровец] . – М.:Олма-Пресс, 2002. – 320 с.: ил.

30.Albers J. Interaction of Color: Revised and expanded edition / J. Albers. – New Haven & London: Yale University Press, 2006. – 146 p.

31.Elgar Frank. The Post-impressionists / F.Elgar. – Printed in Great Britain: Phaidon, 1977. – 16 p.

32.Gage John. Kolor i znaczenie: sztuka, nauka I symbolika / [przekład Joanna Holzman, Anna żakiewicz]. – Kraków: Copyright for Polish translation by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010. – 320 s.

33.Hornung David. Kolor: kurs dla artystów i projektantów / [tłumaczenie Maja Brand]. – Kraków: Copyright for Polish translation Towarzystwo Autorów I Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2009. – 168 s

34.Mudrak M. The New Generation Artistic Modernism in the Ukraine / M. Mudrak // Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, № 50 [Associate Professor of Art History University of Iowa]. – Michigan: U M I Research Press, 1986. – 282 p.

УДК 7.08

Олексій Анатолійович Паламаренко
заслужений артист України, доцент Київського
Національного університету культури і мистецтв

ЕСТЕТИЧНА МОВА ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ГНАТА ЮРИ – МИТЦІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ першої половини XX століття

У статі досліджуються визначилося дві системи, два біполярні напрями режисерської діяльності – представлені творчістю Леся Курбаса і Гната Юри, естетична мова яких мала певні розбіжності. Розглядаються сторінки життєдіяльності реалістичного та умовного театрів сценічного мистецтва України першої половини XX століття.

Ключові слова: *Гнат Юра, Лесь Курбас, режисер, "Березіль", театр ім. І.Франко, "Молодий театр".*

In the mid-20s of the XX century in the dramatic art of Ukraine was determied two systems, two bipolar fields of directing, representing Les Kurbas and Hnat Yura, aesthetic language which had some differences. This article exames the pages of realistic life and conventional theaters performing arts Ukraine on the first half of the XX century.

Keywords: *Gnat Yura, Les Kurbas, director, "Berezil", theatre after the name of I. Franko, "the Young Theatre".*

Пошуки художньої творчості у професійному сценічному мистецтві України у першій половині XX століття відбувалися у єдності протидіючих естетичних тенденцій. Їх представляли, з одного боку, режисер реалістичного театру Гнат Юра, з іншого, Лесь Курбас – режисер умовного театру. Існування і енергійна взаємодія реалістичного і умовного театрів явище цілком закономірне. Однак, коли їх естетичні розбіжності перетворилися зусиллям влади у політичне протистояння, рівновага театрального розвитку була порушена, що й викликало негативні наслідки для української театральної культури.

У середині 20-х років XX століття в українському сценічному мистецтві, у процесі природного художнього розмежування визначились дві системи: одна з них тяжіла до форм театру прямих життєвих відповідностей і найбільш яскраво втілювалась у діяльності Г.Юри, друга виступала під прапором лівого мистецтва, стверджувала на сцені умовні форми і очолювалась Л.Курбасом. Обидві були закономірні, хоча перша мала видиму опору в традиціях національного українського театру, а друга ще повинна була закріпити естетичне підґрунтя для подальшого розвитку.

Актуальність теми наукової статті полягає у вивченні режисерського мистецтва Г.Юри та Л.Курбаса, його особливостей і відмінностей, а також оцінки їх внеску у сучасну театрально-художню справу, яка сьогодні потребує переосмислення соціально-культурних можливостей українського драматичного театру, пошуку шляхів розв'язання існуючих протиріч між художніми завданнями, які вирішує театр, і соціальними реаліями, що стали наслідком переорієнтації політичного курсу на розбудову української державності.

Найбільш видатні науковці, театрознавці, режисери, майстри сценічного мистецтва XX століття та останніх десятиліть XXI століття проаналізували, дослідили, висвітлили, оцінили духовну вартість внеску Л.Курбаса та Г.Юри у мистецтво театральної справи. Це В.Василько, Ю.Смолич, М.Крушельницький, І. Мар'яненко, М. Верхацький, А. Бучма, Д. Антонович, В. Довбищенко, К. Рудницький, Б. Сіманцев, В.Максимов, Ф.Гарін, Й.Мандельштам, Н.Корнієнко, Л.Танюк, Ю.Бобошко, Г.Веселовська, І.Волицька.

Метою даної статті є спроба здійснити порівняльний аналіз режисерської творчості видатних майстрів сценічного мистецтва України Гната Юри та Леся Курбаса, чия художня творчість у першій половині XX століття і мала вагомий вплив на подальший розвиток національного театрального мистецтва.

У вересні 1917 року Лесь Курбас відкриває в Києві Молодий театр. Офіційно перший сезон п'єсою "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" В.Вінниченко. Молодий театр був створений Курбасом для подолання кризи театральної культури передреволюційних років, подолання її провінційності. Мрією режисера було вивести український театр на європейську сцену, зробити його творчо рівним театром більш розвинутих культур.

Організаційна структура Молодого театру визначилися у процесі його роботи. Спочатку театром керувала Рада товариства, а в липні 1918 року театральний колектив визнав за необхідне передати Курбасу загальне керівництво всіма постановками, але одночасно була створена режисерська колегія у складі Л.Курбаса, Г.Юри, С.Семдора, В.Васильєва. Наявність у театрі протилежної художньої орієнтації породжує внутрішню напругу: наприкінці вересня 1918 року Г.Юра виходить зі складу театру.

Протистояння режисерів виявило головний конфлікт, який весь час хвилював колектив. Це було протиріччя між нахилом до студійних занять і бажанням Г.Юри і частини акторів повернутися до репертуарного театру.

© Паламаренко О. А., 2011

Очевидно, що найбільш плідним був шлях формування нової режисури у самому процесі розвитку українського театрального мистецтва, який повинен був увібрати в себе сучасні ідеї і форми, але переробити їх відповідно до своїх внутрішніх потреб, знайти нову естетичну мову.

Гнат Юра вважав, що умовний театр протистоїть реалістичному, а Лесь Курбас енергійно заперечував проти намагань заговорити про вистави "Березіля" як про реалістичні. Потрібно, однак, зазначити, що обидва режисери в підґрунтях художньої творчості виявили тоді явну однобічність поглядів. Слід погодитися з пізніше висловленими думками К.Рудницького: "Розповсюджена думка, нібито умовний театр – антитеза реалістичному, не витримує серйозної критики. З тим же успіхом можна було б стверджувати, що поняття "проза" рівнозначне поняттю "реалізм", а поняття "поезія" з реалізмом не сумісне. Умовний театр і театр прямих життєвих відповідностей знаходяться між собою в тих самих взаємовідносинах, як поезія і проза. В принципі обидва види театру можуть вивести до реалізму і обидва можуть далеко від нього відвести. Як говорив Брехт, "є багато способів сказати правду і багато способів приховати її". Важливо також пам'ятати про те, що межа між двома видами театру надзвичайно рухома і сама у своєму роді умовна. Звідси і характерна для обох видів театрального мистецтва здібність до взаємопроникнення, злиття… Ні те, ні інше явище у хімічно чистому вигляді не існує, бо обидва принципи теоретично можуть бути зазначені і визначені" [4, 120-122].

Існує думка, що зближення "лівого" і "правого" театрів, виникнення синтезу в їх виставах само по собі знімало питання різних театральних систем, вони повинні були розчинитися у єдиному методі соціалістичного реалізму. Насправді це не так. Плідний синтез не повинен був виключати визнання наявності різних театральних систем, в тому числі систем театру життєвих відповідностей та умовних форм.

Система театру умовних форм за обставинами часу поширилася з ідеями радянського мистецтва. Грунтовно вона входить в естетику радянського театру як її природна частина; поширюються горизонти національних культур, їхні естетичні можливості суттєво збільшуються. Цей процес мав певні протиріччя. Як будь-яке енергійне щеплення тіла національної культури він повинен був викликати і бурхливу реакцію відторгнення з боку захисників традиційного в національних основах, і зовнішні різноманітні викривлення. Але нове входить у національну культуру виключно таким шляхом, воно здається чужим, поки не пустить коріння, поки не найде собі опори в тому, що є очевидним, істинно національним. Як пізніше зазначав Гнат Юра: "Сучасність не може бути боязкою гостею в театрі. Вона не може пройти тихо, непримітно і згорнутися клубочком серед старих класичних декларацій. Голос сучасності – могутній, гучний. Її герої – діяльні, активні, невтомні. Вони, особливо за лаштунками українського театру, хочуть вибити пуди псевдокласичної пилюки, щоб зібратися там, і очистити сцену від усілякого мотлоху" [3, 349].

У 1920 році у Вінниці Г.Юра створює театр ім. І.Франка, з яким гастролює по містах України з репертуаром Молодого театру. Як і інші діячі українського театру, Г.Юра прокламував тези щодо розриву з дореволюційним мистецтвом. Проте на ділі режисер не бачив потреби відрікатися від психології і побуту, тому він ставить "На дні" М.Горького, "Суєту" І.Карпенко-Карого і п'єси В.Винниченка. Театр зацікавив широке коло глядачів незвичайним репертуаром, старанністю вистав.

У розвитку українського театру 20-х років XX століття напрямок побутового, психологічного мистецтва був корінний, традиційний, в ньому відслідковувалися зв'язки від "Суєти" Карпенко-Карого і Саксаганського до "Суєти" Гната Юри, а потім до "97" Куліша і Юри. Напрям умовного театру спочатку здавався чужорідним, це хворобливо відчував і сам Курбас. У хвилину відчаю він говорив акторам "Березіля": "Ми – безкорінні, безрідні". Драматичне відчуття безрідності посилювалося й тим, що основу акторів "Березіля" складали галичани (Бучма, Гірняк, Крушельницький, Бортник, Лопатинський та ін.), яким потрібен був час, щоб вкоренитися.

Межі між театрами Курбаса і Юри були досить умовними, що й дало можливість акторам, вихованим Курбасом, працювати в майбутньому у театрі ім. І.Франко (А.Бучма, Н.Ужвій, Д.Мілютенко, М.Крушельницький). Тим не менш – як театральні колективи – "Березіль" і театр ім. І.Франко орієнтувалися на різні системи естетичних цінностей.

Сценічним умовностям театру прямих життєвих відповідностей Лесь Курбас протиставив іншу систему умовностей, назвавши її системою "перетворення" – перетворення реальності в мистецтві. Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва – таке основне режисерське кредо Курбаса, хоча його практичне втілення, природно, було різним. "Форма – це те нове, організаційне, що внесено в матеріал митцем у згоді з прикметами матеріалу, з законами творчості і сприйняття, для розв'язання організаційних і ідеологічних завдань, що стоять перед митцем… Ліве мистецтво характеризує: уважність до матеріалу… Свобода від наслідування реального життя і старого мистецтва, але зв'язано з науковими і технічними законами; воно йде від творця, а не від сприймаючого" [1, 39]. Лесь Курбас приділяв багато уваги у створенні формули свого театру і чітко визначив її у своїй статті "Шляхи "Березоля" і питання фактури": "Перетворення – це основний стрижень лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічні, соціальні і т.д.) і викликає в глядача ту суму соціальних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тонусу сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається" [1, 247-248].

Система умовних форм у виставах Курбаса дала можливість знайти нові прийоми втілення прози і поезії на сцені українського театру, створити політичний спектакль як явище принципово нове і відібрати інші театральні форми. У режисерській лабораторії "Березоля" отримали професійну освіту немало українських режисерів 20-40-х років XX століття.

Ось чому у дослідженнях про українське сценічне мистецтво і саме про режисуру тих років потрібно насамперед з'ясувати масштаби творчої особистості Леся Курбаса та сукупність його здобутків, які принципово змінили обличчя українського театрального мистецтва.

Вихованець театру М.Садовського, а потім актор "Березоля" І.Мар'яненко говорив у 1933 році: "…І до Курбаса у нас були талановиті актори, були режисери, наші корифеї, у свій час у нас був перехідний період, коли у нас були режисери-гастролери, але грамоти художньої, театральної на Україні не було. Грамота з'явилася разом з працею і особистістю Курбаса… Курбас виключно обдарована особистість як режисер і педагог. Я впевнений, хоча можна і не погоджуватися зі мною, що це один з найкращих, а можливо, і самий найкращий режисер-педагог… Я цінив і ціню в Курбасі його вічні пошуки, його глибоке відношення до своєї роботи" [2, 140].

У 1927-1928 рр. Курбас-режисер здобуває по-справжньому тверде підґрунтя, досягає повної свободи у володінні багатством виразних засобів театру – він дочекався, нарешті, свого драматурга – Миколу Куліша. Доля звела Курбаса і Куліша у Харкові. Близьке знайомство переросло у творчу єдність, хоча люди вони були досить різні. Але як художньо правдиві натури зійшлися на тому, що було вище будь-яких розбіжностей: мова йшла про теперішнє та майбутнє української культури. На звичайне питання про впливи можна відповісти коротко: вони були взаємні. Курбас піднімав театральну культуру Куліша, показував йому матеріал театру в його особистій умовній природі і багатих можливостях. Він вів драматурга від декілька прямолінійної тези "п'єса – частина життя" до перетворення, перевтілення життєвого матеріалу у факт мистецтва. Куліш був набагато сильніше у розумінні реального життя, в логіці характерів, в тому, що його герої бажають і можуть здійснити на сцені. Театральна правда Куліша опиралася на реальність і вбирала в себе її відмінні риси. Куліш досліджував життя. Курбас виражав відношення до нього, судження про нього.

На основі творчої співдружності Куліша і Курбаса в українському театрі відновлюється єдність театру і драми, яке колись визначило зліт театру корифеїв. Глибина думок і народність Куліша, його відмінне чуття життя відповідали зрілості режисерської майстерності Курбаса, він отримав опору в справжній талановитій літературі.

Співробітництво Курбаса і Куліша, треба розуміти, розпочалося у роботі над виставою "Хулій Хурина". Але принципово новим етапом і видатним явищем театрального життя стало їх спільне творіння – комічна трагедія "Народний Малахій", прем'єра якої відбулася у березні 1928 року.

"Народний Малахій", у створенні якого вклали частину свого таланту також художник В.Меллер і композитор Ю.Мейтус, відкривав для театру принципово нові можливості. На його сцені народжувався соціально-психологічний гротеск, який спирався на побутову дійсність і логічну перевірку, але при цьому в достатній мірі ігнорував "натуралістичну" форму зображення побуту. Побутове перетворювалося у соціально і філософське узагальнене, ставало символічним у своїй багатозначущості. На сцені виникали небувалі яскраві соціальні типи, близькі досягненням українського класичного театру, але у формах театрально загострених. Мистецтво переживання, яке у минулі роки часом відкидалося режисером як непотрібне або, у будь-якому випадку, теоретично заперечене, у гротесковому об'ємі образів показало свою виключну цінність. Спектакль дивував і лякав багатогранністю, неможливістю знайти заспокійливі, ясні визначення. Все це було по-новому, незвичним і викликало небувалу на Україні громадсько-критичну бурю – ні один спектакль в історії українського театру не породив таких пристрасних суперечок і полярних суджень. Всі критики зійшлися на тому, що постановка "для українського театру стала епохальною. Своєю роботою Курбас довів, що в його особистості Україна має незрівнянного майстра і геніального художника" [5, 112]. А далі почалися розбіжності: частина публіцистів і критиків угледіла у художній досконалості спектаклю його тяжкий гріх, тобто виразність образів робила більш загостреними думки спектаклю, які викликали обурення і гнів; деякі просто вимагали заборонити виставу. Друга частина критиків бачила у символічній складності і багатозначущості спектаклю прояв його художньої повноти. Спектакль передбачав глибокі роздуми, роботу розвиненої гнучкої думки глядача.

Курбас і Куліш намагалися зберегти виставу, вони йшли на всілякі скорочення, дописування нових сцен. Вони вірили у можливість відстояти незалежність своїх поглядів у мистецтві і наполегливо працювали над новим спектаклем. Їм стала комедія Куліша "Мина Мазало", що відбулася у 1929 році. "Мина Мазало" – єдина комедія, яка була поставлена Курбасом у "Березолі". Звичайно, "Мина Мазало" далеко поступався "Народному Малахію" масштабністю і глибиною проблематики. На сцені театру ім. І.Франко, де режисером був Гнат Юра та інших театрів України ця комедія Куліша користувалася симпатією критиків, вона смішила, забавляла дурістю міщанських типів. Але у постановці Курбаса комедія дратувала, ображала, сердила, оскільки її проблеми виходили в більш широку сферу, ніж міщанський побут. Куліша і Курбаса знову лаяли. А так як обидва фанатично захищали свої позиції і витвори, роздратованість проти них зростала; накопичувалася і кількість обвинувачень. До сторони опонентів примкнув і Гнат Юра.

Буря вибухнула на другому Всеукраїнському театральному диспуті у червні 1929 року. Естетичні питання розвитку українського театру були безапеляційно переведені у політичну площину, художні

проблеми зняті політичними обвинуваченнями. На диспуті йшла непримирима боротьба двох груп, двох напрямків, які характеризували тодішнє театральне життя. Це була група захисників "Березоля" на чолі з Курбасом і група прибічників театру ім. І.Франко.

Представники тодішньої влади, із критики підтримали Гната Юру у його творчих пошуках і звинуватили Леся Курбаса і "Березіль" у відриві від мас, в політичних помилках "Народного Малахія" і "Мини Мазало", у пропаганді націоналізму.

Однак, якщо залишити осторонь багато з того, що було породжено тим періодом і скасовано ним же, сутність протистояння Курбаса і Г.Юри як керівників театрів різних типів потребує свого пояснення. Вони дійсно виражали протилежні тенденції у розвитку українського театру.

Молодий театр і "Березіль" були з самого початку задумані Курбасом як театри студійного, експериментального типу, як плацдарми для навчання і пошуків нових художніх засобів.

Театр ім. І.Франко завжди орієнтувався на виставу, на її багаторазовий прокат у глядацькій аудиторії. Нові, ліві та інші форми з'являлися на сцені цього театру тільки після перевірки іншими колективами.

Курбас і Г.Юра були вихованцями різних театральних шкіл і створювали театри різних напрямків: один – театр умовний, метафоричних форм, другий – театр життєподібних форм, психологічний, побутової достовірності. Г.Юра завжди йшов поряд з часом, чітко відповідаючи на його вимоги. Курбас вважав, що потрібно йти на крок попереду, не дозволяючи дріб'язкам сьогодення затуманювати перспективи майбутнього. Ці та багато інших обставин породжували реальне протистояння керівників двох театрів. В історичних умовах 1929 року воно було переведено в суспільний план.

Умови нового життя, новий суспільний лад вимагали від митців театрального мистецтва нового світогляду, нового розуміння сутності буття, а для цього був потрібний час. Потрібний був відповідний період, щоб укорінитися у новому житті і зрозуміти його закони. Театр Курбаса в цьому розумінні явище принципово важливе: вперше в історії української культури, роз'єднаної на дві половини у рамках різних держав, він не тимчасово, не гастрольно, а органічно об'єднав зусилля наддніпрянських українців і галичан. З'єднання значущий художній результат: проникливість, духовна і емоційна відкритість з'єдналася з європейською технічністю, що було притаманне галицькому театру. Між іншим, самий глибокий і сильний актор Амвросій Бучма – теж галичанин. Прийоми умовного театру у постановках таких яскравих українських авторів як Шевченко і Куліш, здобули національний колорит, стали плідним підґрунтям для роботи майбутніх українських режисерів.

Своєрідність української театральної ситуації полягала в тому, що саме з діяльністю прибічників умовного театру пов'язаний загальний підйом української режисури. Це було обумовлене масштабом творчої особистості самого Курбаса, безмежністю його світогляду, здібністю направляти вміння учнів на вирішення насущних завдань. Курбас вперше в українському театрі ставить саме поняття "режисура" на фундаментальну професійну основу. "Березіль" формується як театр режисерський, кожна вистава якого – етап суспільної діяльності, громадської думки колективу. Режисерська лабораторія "Березоля" була своєрідним режисерським факультетом при Курбасі, в циклах лекцій він давав лаборантам теоретичні основи професії, а в створенні спектаклів "Березіля" вони набували практичні навички і відшліфовували смак до сценічного експерименту. Інтенсивність творчого життя "Березіля" дало можливість його учням працювати у провідних театрах України. Виховання режисерського покоління, яке очолило театральне мистецтво в 30-ті роки XX століття, одне з найважливіших надбань Курбаса-педагога.

Для розуміння смислу "вічних пошуків" Курбаса найбільш притаманний принцип історичного, поетапного аналізу його діяльності. Він допоможе зрозуміти еволюцію Курбаса у часі і виділити у його постановках ті художні досягнення, які склали частину загального багатства українського театру минулих років.

Узагальнюючи вищезазначене, можна дійти висновку, що по суті у 20-30-ті роки XX століття боротьба на театральному фронті України була не тільки процесом взаємного відштовхування і навіть не стільки ним, скільки процесом дифузії, взаємного проникнення різних художніх систем, їх збагачення від крайностей пошуків і заперечення йшли до синтезу, в нього входили і основи реалістичної акторської школи і прийоми умовної режисури. Такі видатні спектаклі, як "Гайдамаки", "Джиммі Хіггінс", "Народний Малахій", "Диктатура" Леся Курбаса, як "97" і "Диктатура" Гната Юри представляли органічний сплав дуже різних елементів, що породжували нову єдність.

Використані джерела

1. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М.Лабінського; передм. Ю.Бобошка / Лесь Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518с.

2. Мар'яненко І.О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953. – 181с.

3. Про мистецтво режисера. Учбовий посібник / Упорядкував В.Довбищенко. – К.: Мистецтво, 1948. – 282 с.

4. Рудницкий К. Режисер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. – 240с.

5. Сіманцев Б. "Народний Малахій" в театрі "Березіль" / Борис Сіманцев // Глобус. – 1928. – №7. – 122 с.

УДК 18.7.01

Галина Петрівна Погребняк
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОЕМ І. ФРАНКА: ПАРАЛЕЛІ З СУЧАСНІСТЮ (частина перша "До питання про сутність поняття "слуга народу")

У статті досліджується сутність морально-етичних категорій філософських поем Івана Франка. Автор аналізує, як митець порушує і розв'язує одну з найважливіших суспільних проблем щодо взаємин особи, колективу, народу і "героя". Ідейний аналіз поем здійснюється разом із розкриттям художніх достоїнств творів, а також у проекції на сучасний суспільно-політичний стан. Простежено генезис образів, характер конфліктів, особливість художньо-стилістичних засобів.

Ключові слова: *поема, етика, мораль, естетичні почуття, відповідальність, відданість, чесність.*

In the article essence of etichnikh categories, stopped up in the philosophical poems of Ivan Franco is probed in the article. An author examines as an artist puts and decides one of major public problems about the mutual relations of face of collective, people and "hero". The ideological analysis of poems is carried out next to opening of artistic dignities of works, and also in a projection on the modern social and political state. Genesis of appearances, character of conflicts, is traced in the article, feature artistically stylistic facilities.

Keywords: *poem, ethics, moral, aesthetically beautiful senses, responsibility, devotion, honesty.*

У часи політичної нестабільності й суспільного розбрату, майже тотального нищення української культури спостерігається дивне явище – "самонародження" і "самовисування" псевдолідерів і псевдогероїв, нібито здатних принести себе в якусь абстрактну міфічну жертву заради "спасіння" народу, який давно знаходиться в прірві зубожіння й зневіри. А тому саме нині уявляється актуальним нове прочитання творів класиків української літератури, в яких порушуються фундаментальні проблеми людського буття, зокрема індивіда й колективу, ширше – керманича й нації.

У мистецькій спадщині Івана Яковича Франка є поеми, особливо співзвучні сьогоденню. Серед них "Святий Валентій", "Смерть Каїна", "Цар і аскет", "Похорон", "Іван Вишенський", "Мойсей", які звичайно ж, піддавалися дослідженню в загальному контексті творчості митця такими відомими літературознавцями, як О.І Білецький, Є.П.Кирилюк, Ю.С.Кобилецький, О.І. Кисельов, П.Й.Колесник та інші. Ми ж ставимо собі за мету на конкретному художньому матеріалі простежити тісний зв'язок літературної спадщини видатного українського письменника, вченого, громадського і політичного діяча з нинішніми реаліями суспільно-політичного і культурного життя.

Свого часу Іван Якович писав до М.Драгоманова: "У нас немає інтелігенції, котра зможе не тільки з щирим почуттям піти в народ, але заразом зможе сильними руками порятувати його, широкою наукою просвітити його" [1, 103].

Якими актуальними сьогодні видаються думки митця, як і його гострі переживання з того приводу, що "мало нині голів мислячих, сердець сміливих, які б віддавали працю свою і серце народові, впустили б вольний воздух та сонячне світло до затхлого льоху життя" [1, 105].

Проста, на перший погляд, гуманістична ідея "працювати для народу" [1, 101] набуває нині особливої ваги, а тому й варто вже вкотре звернутись до поеми І. Франка "Святий Валентій", написаної ще у 1885 році, адже в ній вказана вище ідея виявляється з особливою гостротою.

В основу поетичного твору покладена фольклорна легенда про лікаря Валентія, яку автор наповнив конкретно-історичним змістом. При цьому ідея легенди в народній інтерпретації зводиться до того, що основне призначення наділеної певним даром людини полягає в служінні народу, а той, хто відступить від цього – згине. Іван Якович писав: "Я поклав час діяння тої легенди – в третій вік по Христі… і хотів… освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези" [1, 104].

Ставлячи і розв'язуючи в поемі філософські питання сучасної Франкові доби, майстер, можливо, і не передбачав, якими актуальними стануть вони багато років потому. При цьому письменник намагався "історично вірно відтворити відображувану епоху, локально змалювати соціально-психологічну обстановку, в якій перебувають герої" [7, 64].

Звісно, центральним персонажем поеми є Валентій, навколо якого групуються інші дійові особи. Автор детально простежує морально-психологічну еволюцію, яку проходить головний герой, пізнаючи і людську любов, і ненависть, намагається розкрити суть його трагедії, з'ясувати, чому він зазнає моральної, а потім і фізичної смерті. Адже спочатку молодий лікар знаходить найвищу насолоду і найвищий сенс буття допомагати "страждущій людськості", робити людям добро:

© Погребняк Г. П., 2011

З спокійним ясним, ласкавим лицем
І з чистим серцем працював Валентій,
Робив свою роботу благодатну,
Окружений подякою любов'ю
І подивом премногих тисячів.
Любов йому не прикрилась йому,
А додавала сил нових до діла [4, XIII, 196].

Однак дуже швидко молодий лікар змінює свої погляди на основну справу свого життя. В його долі з'являється старий аскет, котрий переконує Валентія, що робота лікаря непотрібна, оскільки бог призначив людям страждання, а "біль тілесний, горе, бідність, мука" – це те, що зближує людину з "вічним добром", "веде до царства небесного". Невідомо, хто наставляє нині на путь істинний молодих лікарів, однак, не писані, а лише вербальні аморальні девізи "Не маєш грошей – зближайся з царством небесним", "Подяка і любов повинні виражатись в матеріальному еквіваленті" мають неабияку вагу в сучасному суспільстві.

Цікаво змальовує І.Франко зовнішність аскета-проповідника. Щоправда сучасні проповідники (а особливо іноземні місіонери) далеко не аскети, однак їх портрети, як і зовнішні риси тих, що дають численні обіцянки народу, навдивовижу точно описав у своїй поемі митець:

Лице його гляділо якось гордо
І враз тривожно; очі з ям глибоких
Блищали острим надприродним блиском,
Раз в раз десь гублячись в далечині [4, XIII, 197].

Важливо, що той самий проповідник активно намагається зруйнувати стан гармонійного морального почуття задоволення життям, працею, людьми, який великою мірою був властивий Валентію:

А ти хвалишся людською любвою,
Не знаючи, що се найтяжчеє
Твоє прокляття!..
…Порвать, стоптати
Ту грішну любов – се перший крок
До вищої господньої любви [4, XIII, 199].

Прикро, що аскету проповіднику без особливого опору опонента вдається переконати його змінити свої позиції в оцінці добра і зла. Причиною тому є сумніви, які ще раніше тихо ворушилися в душі молодого фахівця. А тому без особливих душевних мук він вирішує покинути улюблену роботу.

У Валентія, що віддавав свої уміння, знання і енергію на слугування людям з метою зменшення людського болю, знищення суспільного зла, зародились сумніви, чи зможе він перемогти це зло, чи стане сил кардинально допомогти людям? Перед ним фактично постали два шляхи: або активізувати свою діяльність , всього себе віддати служінню людству, або засудити себе на пасивність. Нажаль, під впливом чужих ідей Валентій схилився саме в бік пасивності, позірного самовдосконалення. "Іду туди, де менш спокус до зла. Я не герой, я зла не переможу", – таке меншовартісне життєве і філософське кредо висловлює герой поеми.

Нині кожний, хто вступає до медичного навчального закладу, скаже, що бачить своє призначення якщо не в служінні людству (що звучить надто патетично), то хоча б у наданні допомоги тим, хто страждає від хвороб і болю. Але чи кожний залишається в професії (все під впливом отих самих сумнівів, про які йдеться в поемі І.Франка "Святий Валентій")? Чи вистачає мужності таки лікувати хворих, не податись в чиновництво від медицини? Або ж раптом помітити у собі ознаки "геніального" медичного менеджера, а отже, якогось там видатного "організатора" і "керівника", однак не лікаря? Чи кожен здатний лікувати спершу душу, а потім тіло? Скільки з тих, хто вивчив лікувальну справу, пізнали істинну суть поняття "гуманізм"? Чи кожний, хто зціляє людський біль, може абстрагуватись і не думати про матеріальну винагороду.

Отож, проповідь любові до людей, служіння людям у найширшому розумінні цього слова – основна ідея поеми "Святий Валентій", її філософська сутність. Зрозуміло, що йдеться не про абстрактну любов до "ближнього", а дієву, таку, що несе в собі не тільки співчуття, а й милосердя, активну допомогу. З огляду на це особливо жалюгідно виглядають ті твори сучасних митців, де такій ідеї взагалі немає місця. При цьому цинічні, згубні для людської моралі індивідуалістські гасла: "не висовуйся", "не лізь, куди тебе не просять", "не вір людям", "не допомагай нужденному, бо підставить, зрадить, знищить", "допоміг – очікуй чорної невдячності, й навіть смерті" – набувають особливої ваги й мало не суспільного резонансу, коли йдеться хоча б про кінематографічний досвід. Інакше, чим пояснити особливий інтерес міжнародної кіногромадськості та ще й нагороду у 2010 році Канського фестивалю псевдоукраїнському фільмові режисера Сергія Лозниці (що вже десятиріччя мешкає у Німеччині) "Щастя моє". Кінокартина, що абсолютно позбавлена хоч якихось світлих етичних ідей, більш-менш позитивних естетичних емоцій та почуттів, а головне, будь-якого здорового глузду повинна чомусь тішити національну гордість. Граймо марші, співаймо гімни, бо ж, бачите, на теренах безкартиння українські кінематографісти (щоправда у співдружності з німецькими, нідерландськими) здобувають перемогу на престижному міжнародному форумі! Будьмо! Гей! То чим же гордитись? Художнім рівнем кінофільму чи фактом самого призу? А може тим, що, зрештою, в Канні самопредставився не сам по

собі митець з України, як то відомий усьому світові Юрій Іллєнко (щоправда там самовисувались ще "ті режисери" – Алан Бадоєв, Олександр Шапіро, Ігор Стрембицький інші – це, до речі, може зробити кожний бажаючий, однак, за власний кошт), а безпосередньо сама країна, профінансувавши, звісно, цю акцію з державної казни?

Прикро, що саме така убога в художньому відношенні кінострічка, як "Щастя моє", представляє Україну на міжнародному рівні. Основними аргументами не на користь даної кінопродукції, на думку автора статті, є те, що фільм ніби навмисне полишений будь-яких національних ознак, ба навіть якихось територіальних, географічних натяків (хоча знімався в Чернігівській області). До того ж, кінокартина не має хоч якоїсь логіки в розвитку сюжету, в ній, фактично, не розповідається історія, зрозуміла глядачеві. Можливо, у такий спосіб постановник вирішив назавжди розірвати зі своїм минулим досвідом режисера-документаліста? Композиційно фільм розпадається на окремі, мало не брутальні новели. І всі вони в основному завершуються звірячою розправою над кимось із персонажів. Більше того, кожне криваве вбивство подається на рівні такої собі "звичаєвості", щоправда неприв'язаної до конкретної місцевості, однак з натяком на час дії. Серед численних вад кінострічки й те, що вона перенасичена непрофесійними акторами (професіоналів просто не вистачає, мабуть), "гра" яких нічого, окрім роздратування, не викликає, оскільки, в роботі з такими собі "типажами" режисер демонструє цілковиту безпомічність і безпорадність, а отже, непрофесіоналізм. Воно б і не дивно для документального кіно, однак для ігрового… Добре, що хоч головну роль виконує професійний актор Віктор Нємець (символічно чи не так, адже режисер живе у Німеччині). Однак, молодого актора знайдено чомусь у Білорусії. В Україні, певно, недовиробництво в акторському цеху або може всі на заробітки подались. Благо є куди. От хоч на Північ. "Північним" сусідам, до речі, теж місце знайшлось у фільмі. Сумно, образливо, але, що дивно, напрочуд звично з огляду на катастрофічний стан кінематографічної галузі в Україні.

Натомість, вглядаючись в депресивне, брудне, огидне за своєю перш за все моральною суттю, безпросвітне екранне дійство, згадується проповідь аскета з поеми І. Я.Франка "Святий Валентій" – "всі ми черви, дим", а любов "найтяжче із проклять".

З огляду на сказане вище важливо розглянути ще один образ із поеми "Святий Валентій" – Памфілія, що на перший погляд може видатись позитивним. Отож, Памфілій – визволений раб, обраний на християнського пастиря. Хоча, що може бути більш суперечливим аніж пастир з колишнім рабським минулим і, звісно, рабською психологією. Його проповідь не позбавлена здорових моральних засад, оскільки закликає до творчої активності, праці на благо суспільства, співчуття до страждених. Памфілій ніби то навіть намагається повернути отруєного аскетичними ідеями Валентія на шлях любові до людей, служіння людям. Він,певною мірою, є носієм первісної суті християнської моралі, що виникла як реакція на гноблення і визиск.

Незважаючи на те, що образ Памфілія не можна розглядати як позитивний, він потрібен був Франкові саме для того, щоб показати неспроможність його псевдопозитивної програми. Отож, і старий аскет, й ієрей Памфілій, незважаючи на свої "єлейні" проповіді – чужі і ворожі справжній людяності, активній боротьбі за повноту людського буття. Як нагадує це численні обіцянки і гасла("Працювати для народу") тих, кого згодом вкотре обдурений злиденний, але, що дивно, невмирущий народ буде утримувати, годувати і, нажаль, журитись і коритись.

Основну філософську ідею "працювати для людства" Іван Франко розгортає й на іншому матеріалі, зокрема в таких в таких поемах, як "Смерть Каїна", "Цар і Аскет", "Похорон", "Іван Вишенський", "Мойсей", що стали окрасою української літератури й увійшли до золотого фонду світової класики.

Якщо в поемі "Святий Валентій" митець зображує еволюцію героя, що від любові до людей приходить до ненависті, внаслідок чого гине і фізично і духовно, то в поемі "Смерть каїна" автор розробляє цю тему,так би мовити, навпаки. Біблійна легенда про Каїна не складна. Вона розповідає, що Каїн перший син Адама і Єви, приніс жертву Богові у вигляді плодів. Його молодший брат – Авель здійснив жертвопринесення новонародженими ягнятами зі своєї отари. Бог прийняв жертву саме Авеля, а Каїнові відмовив у своїй прихильності. Каїн надзвичайно засмутився і вирішив помститись братові – убити його. Бог прокляв Каїна і поклав печать на його чоло, щоб ніхто не вбив його, змусив бути вигнанцем.

Слід уточнити, що Біблія відносить легенду про Каїна до перших днів існування світу. Однак існує гіпотеза, що виникла вона "найвірогідніше в період, коли іудеї ще були скотарями, кочівниками. Легенда мала скріпляти віру в те, що бог віддає перевагу скотарям перед землеробами, що землеробство – джерело всіх бід і злигоднів, гріха і гніву божого" [2, 300].

Отож, легенда про Каїна виникла на ґрунті ворожнечі двох примітивних укладів в період їх суперечливого співіснування. Саме собою напрошується провокаційне запитання, а чи не давня іудейська легенда є "причиною" занепаду не тільки вітчизняного землеробства, а й сільського господарства в цілому, його тотального нищення в угоду "чиїмось" приватним інтересам? Та не будемо думати про сумне, інакше відчаю нам не уникнути.

Отож, будучи оповіданням яскравої фабули й драматичних колізій, біблійна легенда про Каїна та Авеля ще не ставить ніяких загальних проблем. Слід зазначити, що філософсько-етична проблема про взаємовідносини між людськими індивідами, питання про егоїзм, людську заздрість і підступність

тут ледве накреслені. Проте "біблійне оповідання давало письменнику широкий простір для уяви і роздумів" [8,41]. Достатньо зазначити, що образ Каїна в поемі І.Я.Франка "Смерть Каїна" не був абстракцією, таким собі "чистим літературним образом, оскільки без сумніву пов'язаний з дійсністю. Каїн – проява історична, – писав І.Франко. – Це мислячий чоловік…" [4,VIII,19]

Воно й не дивно, що герой поеми втілив у собі окремі риси Франка і його сучасників-однодумців, що засуджували його проповідь абстрактної любові, а особливо заравання з народом.

Щоб краще зрозуміти моральний ідеал любові до людей, висловлений автором в алегоричній мові поеми "Смерть Каїна". Слід згадати, що говорив поет з цього приводу в інших творах. Адже справжню любов до людей громадський і політичний діяч розумів як активну самозречену боротьбу зате, щоб народ не відчував на собі ніякого гніту: соціального, національного, зрештою матеріального.

Люди,люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не може змить,
Спалимо вогнем то.
Лиш боротись – значить жить![4,X,19]

Поет не раз висловлював свою істинну жертовну любов "до всіх, що ллють піт і кров, до всіх котрих окови", мріяв про часи, коли люди позбудуться "пут недоумства, темноти, і зависти, і людовладства і горя" [4, X, 69], думав про таке братерство, коли суспільний труд годуватиме, а не знищуватиме щасливий і вільний народ. Всі ці думки, він висловив у поетичній формі у збірці " З вершин і низин" в тій самій, де другим виданням була надрукована поема "Смерть Каїна". Про це він говорив і в передмові до "Фауста" Гете: "Ані наука сама собою, ані свобідне й безжурне життя, ані почесті, ні слава,- ніщо те не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все й всюди має на оці тільки самого себе. Аж коли він всі свої здобутки, всю силу поверне на працю коло ощасливлення других, коло запевнення їх безпечного, хоч і ненастанним трудом окуплюваного, життя й розвитку, тоді чоловік може бути щасливим" [4, XIII, 406].

Але Іван Франко різко засуджував проповідь абстрактної любові, заравання з трудовим народом й намагався переконати в необхідності діяльної любові.

Як було би добре, щоб Франкову поезію доводилось мало не зубрити не тільки дітям у школі (хоча всі вони колись виростають), а й "мужам", що вершать долю держави, народу, нації. Більше 120 років тому поет мріяв про часи, коли люди позбудуться "пут недоумства, темноти і зависті, і людовладства й горя", думав про таке братерство, коли спільний труд годуватиме щасливий вільний народ" [3, 78].

Золоті думки, от тільки "пута" чомусь самі по собі не розбиваються. Нам якось з ними безпечніше, чи що? Можливо це наше ментальне – брязкати кайданами, в які мало не добровільно дозволяємо себе закувати, а потім тужити і співати сумних пісень.

Отож, Каїн – складний філософський образ, що охоплює багато проблем, в яких моменти біографії І.Франка розчиняються і відіграють допоміжну роль. Головний герой поеми "Смерть Каїна" свого часу сприймався як цілком новий образ з ідейно-естетичного й історико-літературного погляду. Адже він долає у собі трагічні суперечності між знанням і життям, усвідомлює настійну необхідність любові до людей, праці для них. Ця ідея має практичний сенс у піднесенні свідомості народу і сьогодні, адже вимагає від тих, хто очолює його й веде нескінченно довгим темним тунелем (світло в кінці котрого або не передбачається у найближчі десятиліття, або його можуть відчути личе "витончені" філософи й естети, наділені хворобливою фантазією) таки справді самовідданої, а не "самозабраної" праці, але й передачі істинних знань (а нині ще й правдивої інформації), справжніх здобутків науки і культури. Важливою є кульмінація роздумів і душевних терзань Каїна, коли він робить відкриття, що не фізичне безсмертя людей (а отже, в проекції на сучасність ембріональна терапія, ін'єкції Ботокс, послуги пластичної хірургії, щоби виглядати привабливіше, краще, молодше перед натовпом, якому ніби "служиш") може їх зробити щасливішими, а глибоке усвідомлення потреби самовідданого служіння високим ідеалам дієвої любові до людей.

Особливо емоційно і драматично звучить останній монолог, яким підсумовуються всі шукання і роздуми Каїна:

Боже!
Невже се правда? Навіть в моїм серці,
Гнилім, побитім і закаменілім,
Живе ще, розвивається і цвіте
Те райське сім'я, та свята любов!..
Мені так дуже жаль усіх людей,
Тих бідних, засліплених! Я їх так
Люблю ї їх сліпотою й лютим горем,
З їх поривами до добра!
О люди, діти, внуки, сиротята!
Покиньте плакати по страсті раю!

Я вам його несу! Несу ту мудрість,
Котра поможе вам його здобути
У власних серцях рай новий створити [4, X, 386-387].

Іван Франко різко засуджував проповідь абстрактної любові, загравання з трудовим народом. Знав би він у що виллється це сьогодні – в заздалегідь оплачені електоратом "подарунки" у вигляді гречки чи згущеного молока, а то й такого собі непотребу: календариків, авторучок, блокнотиків і "найрозкішніших" – поліетиленових пакетів. Адже "українського поета цікавить перш за все соціальна проблема щастя людського колективу" [9, 44].

Глибоким філософським і громадським змістом пройнята також інша монументальна поема "Іван Вишенський".

Згадаймо, Іван Вишенський – одна з найколоритніших постатей давнього українського письменства – привернув увагу Івана Франка ще в 1886 році. "З цього часу і майже до кінця життя І.Франко в тій чи іншій мірі кілька разів звертається до вивчення життя і творчості видатного полеміста, пише про нього п'ять наукових робіт і поему" [6, 14].

Важливо, що основне вістря і наукових праць, присвячених Івану Вишенському, і однойменної поеми митця було спрямоване в тогочасну сучасність, однак, неабияким чином перегукується з нинішніми реаліями, особливо в змалюванні гнилизни суспільного ладу й псевдопатріотизму та обмеженості світогляду "народних поводирів". Актуальними уявляються такі рядки поеми:

Наші пастирі духовні
поробилися вовками,
шарпають христове стадо
і отруту в душі ллють.
…лукавство й зрада
убивають правдомовність,
а в кого затруте серце,
той отрутою плює [4, XI, 207].

Іван Франко невипадково вибрав для сюжету своєї поеми "найдраматичніший, кульмінаційний момент з життя Івана Вишенського" [5,11] – час найвищого ступеня аскетизму, життя в печері, коли він, закінчивши довголітній період ченця-аскета, схимником мав досягнути найвищої довершеності, ціною "жесточайшего безмолвія і посту" мав " доступитись до бога" [4, XI, 190]. Аскет задоволений своїм світом:

…Усе змінливе
Щезло геть. Затихли крики,
гомін бою життєвого
тут до мене не долетить.
Щезло все дрібне,болюще,
Що чуття в душі ворушить
і увагу відвертає
від найвищого єства [4, XI, 194].

Важливим є детальне змалювання портрета Вишенського, що допомагає читачеві помітити важливі штрихи до характеристики духовного світу героя:

І в яскині у куточку
сів на камені, плечима
сперся о стіну холодну,
голову схилив униз.
Голова його могутня
на худій, жилястій шиї
гнулася сама вдолину,
мов на тичці той гарбуз.
Сперши голову на груди,
Впер він зір у одну точку
І сидів отак недвижно
Довго-довго, наче спав [4, XI, 195].

Уявляється доцільним звернути увагу на те, як автор підкреслює важливу портретну деталь – "голова його могутня", тобто голова мислителя, письменника-полеміста, колись активного борця за кращу долю свого народу. Стає очевидним, що в такій могутній голові повинні жити могутні мислі, а тут вона ніби зайва у схимницькій печері, безсило хилиться додолу. Але в ній ще живуть гарячі, глибокі пристрасні думки.

Іван Франко, що так ґрунтовно і глибоко вивчав життя і твори письменника полеміста, розумів, що в цей період повинні були розкритись всі духовні сили Вишенського, як у фокусі виявитись всі особливості його характеру. "Перша й найвидатніша прикмета характеру Вишенського,- писав Франко ще в своїй монографії, – се живе чуття і жива фантазія, тобто те, що становить поета, пропагандиста, агітатора. Вся натура його рветься до гарячої любові, сильної ненависті, глибокого пошанування; байдужих, холодних відносин до людей чи ідей він не знає. "Можлива річ, що іменно сей бік його натури, ся живість чуття була

предметом його найтяжчої внутрішньої боротьби на Афоні, де аскетичне правило вважало всі такі прояви гарячого чуття гріхом" [5, 31]. Саме цю складну і важку боротьбу визначного полеміста, патріота, захисника знедолених і водночас аскета-схимника, що рятує власну душу в печері, людину цільну, пристрасну, запальну, гуманну і в той же час людину, що відгородила себе скельними стінами печери, і змальовує Франко у своїй поемі. Однак, сумно стає бачити численні величезні мури і паркани, що ростуть швидше, ніж гриби після дощу (скоро вже й грибам буде ніде рости), якими відгороджують себе "друзі" й "слуги" народу, ті що "знають", як зробити його щасливим, а головне – заможним.

З огляду на сказане вище цікавим уявляється телевізійний проект "Без мандата". Телевізійники пропонують одразу кільком "поводирям" в царство достатку і справедливості вирішити банальні, мало не побутові, проблеми електорату (полагодити дорогу чи пішохідний перехід, де ходять незрячі, допомогти з опаленням сільського будинку культури, сприяти розвитку фермерських господарств тощо). При цьому залишають їм мізерні кошти і унеможливлюють користуватись власними повноваженнями, тобто мандатом. Слід сказати, що в цьому проекті (навіть на рівні ретельно поставленого шоу) здійснюється досить вдала спроба виявити справжню сутність "рятувальників". Перегляд шоу, зазвичай, нічого, окрім смутку й моральної спустошеності, не приносить. Причина полягає в тому, що навіть серед тих, хто погоджується на участь у проекті, є такі, що, розгортаючи "бурхливу" діяльність (на рівні балачок), не роблять нічогісінько, що виправдовувало би їхню почесну "місію" в суспільстві. Це зовсім не означає, що на екрані не відбувається ніякого дійства. Навпаки, "ті, що без мандата" вбираються у фартухи, варять вареники тих, що просять допомоги, активно пригощаються за чужий рахунок, виголошують єлейні промови з чарчиною самогону, читають власні вірші, дарують збірки поезій, виданих не завжди власним коштом тощо. А потім… швиденько збираються в дорогу (бо і здоров'я "не те", та ще ж і суспільні проблеми час "вирішувати", вершити долю світу) з обіцянкою щонайшвидше повернутись і таки "взятись" до роботи, "надати" допомогу. А ви вже тут якось самі впораєтесь. Дасть бог виживете. При цьому на екрані навіть не комічна, а трагіфарсова ситуація. Ті, хто волів допомоги, але так її і не отримав, мало не зі сльозами обнімаються, цілуються з "рятувальниками", проводжають з гостинцями, добре, що не біжать, спотикаючись та падаючи в калюжі, за машинами. А то як же? Це ж "боги" гостювали у нас на заздрість сусідам і "всєй вулице".

Як жахливе виправдання тому читаємо такі рядки в поемі "Іван Вишенський":

Тямлячи твою науку,
що як пастирі нас зрадять,
треба нам, самому стаду,
про своє спасення дбать [4, XI, 207].

До речі, якщо в монографії про Вишенського Франко причину відходу "полеміста від суспільної боротьби бачив не лише в бажанні рятувати власну душу" [9, 24], а й у тому, що Вишенський гаряче вірив, що жертвою власного життя він зможе зміцнити перемогу православ'я в рідному краю, то в поемі залишається лише одне егоїстичне почуття – врятувати себе самого, "доступитись до бога". Це дає можливість Франкові яскравіше передати той конфлікт, що визріває в душі старого аскета між почуттям патріотичного обов'язку і бажанням врятувати власну душу, конфлікт через важку боротьбу приведе до перемоги громадського патріотичного начала. А між тим читаємо такі рядки поеми:

Що мені до України?
Хай рятується, як знає,-
А мені коли б самому
Дотиснутись до Христа [4, X, 209].

Слід зазначити особливий факт – Іван Франко весь час підкреслює, що в боротьбі протилежних, супротивних тенденцій, позитивного і негативного начала в душі героя перемогти мусить громадський обов'язок, бажання служити своєму народові.

В останньому розділі поеми Іван Франко показує, що герой перемагає егоїстичні почуття, він зрозумів, що вже не матиме спокою на Афоні, в пустельницькій печері, коли Батьківщина в небезпеці і потребує його допомоги:

І яке ж ти маєш право,
черепина недобита,
про своє спасення дбати
там, де гине міліон?
…Та ж навіть
Якби в рай ти так дістався,
а твій рідний край і люд твій
на загибель би пішов,-
адже рай тоді, для тебе
пеклом стане! Сама думка:
"Я міг їх врятувати!"
Тобі з неба зробить ад [4, XI, 212].

А чи може статися диво, і прозріють ті, кому насліпо віддаємо ми свій "голос" і довіряємо долю?

Використані джерела

1. Листування І.Франка і М.Драгоманова // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. – Т.1 – К., 1928.
2. Нусинов И. Вековые образы / І.Нусинов. – ГИХЛ, 1937.
3. Филипович П. Генеза франкової легенди "Смерть Каїна" /П. Филипович. – Дрогобич, 1924.
4. Франко І. Статті і матеріали/ І.Франко. – Збірник І-XVIII. – Львів, 1948-1965.
5. Франко І. Іван Вишеннський, його час і письменська діяльність /І.Франко. – Львів, 1911.
6. Щурат В.Франків Іван Вишенський /В. Щурат. – Львів, 1925.
7. Actes de la Jounec Ivan Franko. – Sorbonne, 1977.
8. Jakobies M. Ivan Franko/ M.Jakobies. – Варшава, 1958.
9. Hlunsky B. Ivan Franko et Emile Zola/ B. Hlunsky. – 1979.

УДК 7.035…7

Руслана Василівна Ткаченко
кандидат мистецтвознавства,
доцент Одеського національного політехнічного університету

МІСТИЧНИЙ КОД У ЖИТТЄТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ

У статті розглядається взаємозв`язок сучасної моди, окультизму і містики як можливостей повсякденної гри та аналогічних захоплень транзитивного періоду кінця XIX – початку XX століття. Автор статті досліджує феномен гри крізь призму цікавості до найрізноманітніших форм окультної практики, що вплинуло на організацію життєвого простору і художнього світу російських символістів.

Ключові слова: *окультизм, символізм, гра, життєтворчість.*

The fashion for the occultism and mysticism is considered in the article as one of the opportunities of the everyday game in the culture of the period of the end of the XIX – the beginning of the XX century, which influenced the organization of life area and artistic world in the circle of Russian symbolists.

Keywords*: occultism, symbolism, the game, creative works.*

Захоплення людей окультними практиками й езотеричними теоріями є знаком кризи свідомості сучасного суспільства. Підвищена увага до магів і медіумів, звичайно ж, має своє підґрунтя. Це, зокрема, втрата ціннісних орієнтирів, відчуття зростаючої незахищеності й внутрішнього роздвоєння, що спонукає людину інстинктивно шукати опору в дуальності світу. Балансувати в просторі світла й тьми можна тільки творячи нову реальність, в якій кожний знайде для себе шлях і вихід.

Створення релігійних, містичних, магічних навчань і товариств "обраних" – один з варіантів програвання своєї долі. Окультизм, до якого належать різні форми магії, теософія й спіритизм, виконує компенсаторну функцію.

Аналіз фактів посилення ігрових засад в житті не тільки окремої людини, а й соціуму свідчить, що мода на окультизм і містику може розглядатися як одна з можливостей повсякденної гри. Проте, як здається автору цієї статті, було б актуально провести паралелі з аналогічними процесами, що відбувалися в нашому культурному минулому на рубежі XIX – початку XX століття, які не тільки, як калька, демонструють подібну захопленість езотеричними іграми, а й показують, як гра з потойбічними світами може призвести до руйнування споконвічного концепту пошуків ідеалу істини, справедливості, краси й моральності. Найбільш яскравими персонажами того періоду в історії культури є російські символісти, з їхнім стремлінням до герметизму й спробами життєтворчості, досить послідовно втіленими у практиці.

У своєму прагненні до духовних пошуків символістам необхідно було вибудовувати певний містичний код, що не могло не відобразитися в образах, який кожний створював своїми руками. Творчість віталася у всьому. Повальне захоплення сектантством, хлистівськими ритуалами й містеріями було обґрунтовано теургією, що привертала увагу як практичний аспект мистецтва алхімії. Алхімія дозволяла на різних стадіях хімічного перетворення простежити спіритичну складову природи, матерії, дослідити якісні зміни, переродження з одного стану в інший, перехід на новий рівень, що саме по собі може представляти символіку народження, смерті й воскресіння. У герметизмі теургія сприймалася як божественна магія, що черпає свою силу в союзі з божими створіннями – ангелами, архангелами, серафимами. Тому захоплення алхімією й іншими окультними практиками бачилося як можливість отримати ключ до Божественного витвору. Всі без винятку алхімічні вчення відрізнялися таємничістю й таємністю, як це було в символістів, що часто давало привід для хибного розуміння їх сучасниками. Однак магічні обряди, ритуальні дії, заклинання розглядалися в символістському колі як спосіб впливу на природні й божественні сили, які могли допомогти в здійсненні міс-

© Ткаченко Р. В., 2011

тичного творіння, тобто перетворення однієї речовини в іншу. Досить згадати, що з 1900 р. В. Брюсов співпрацював у спіритичному журналі "Ребус", брав участь у спіритичних сеансах [3, 279-310].

В епоху загального занепаду культурних зразків, коли змінюються глибинні основи життя, традиційні релігії дискредитовані в очах суспільства й більше не справляються зі своїми функціями, людина втрачає сенс свого життя. Але саме тоді людина намагається знайти його, і дуже часто цей пошук приводить до сектантства. Проблеми російського розколу хвилювали О. Блока, про що із захопленням писав В. Соловйов. Андрій Білий називав оточення молодого О. Блока "сектою блоковців". Мода на нігілізм визначила містичні пошуки інтелігенції, яка відчувала великий інтерес до народних сект: це й нетрадиційний містицизм, і культ общинного життя: "Наповнюючись обмеженим, нерідко повторюваним колом фактів і фантазій, статті й книги про секти в 1880-х роках наводнили ринок, стаючи важливою частиною того міфу про російський народ, який визначав розвиток нового, післянародницького покоління; до нього належали й символісти, і більшовики" [7, 30].

Слід пам'ятати, що ігри із сектантством були досить ризикованими, і стали для Росії фатальними, привівши її "распутіновщини".

За подібними пошуками утопічних основ життєвого шляху стояли уявлення, що колишній, традиційний "Бог" зникає, залишаючи для творчості лише свої символи. Знайти Бога через теургію за допомогою гри, яка виражалася у тому числі в пошуках альтернативної релігійності, було справою честі для символістів. Сектантство сприймалося як можливість нової цікавої гри на тему християнства й спроба реанімувати традиції, що "вислизають". Тому постійна потреба пробувати себе в різних ігрових амплуа медіума, аскета, сектанта, ясновидця, філософа-містика була продиктована необхідністю теургії і пошуку вищого смислу свого існування.

Проілюструвати вищевикладене можна на прикладі мемуарів О. В. Амфітеатрова, який згадує свої зустрічі з В. Соловйовим – найбільш яскравим діячем тих років, ідеологом символізму, про якого у суспільстві ходили найрізноманітніші суперечливі чутки. Варто звернути увагу на те, що саме філософське вчення В. Соловйова значно впливає на творчість символістів. У соловйовському понятті "Софії" можна знайти ідеальний ігровий універсум, що проявляє себе у своєрідному діалозі між небом і землею, Богом і людиною, творцем і твором. У грі понять "Світова душа" і "Божественна премудрість" значення Софії проявляло дуальну природу, кореспондуючи з ігровою парадигмою, закладеною у світосприйманні й художній творчості символістів. На це звертає увагу автор однієї з останніх українських дисертаційних робіт, присвячених проблемам гри, Я. М. Білик [2]. Попри те, що античне поняття Софії у В. Соловйова пов'язане з християнською концепцією, автор дисертації наполягає на його ігровому "лудологічному" характері: "Здобуття людиною цього знання ("гнозиса") від "Граючої Софії" було рівнозначним, за переконанням гностиків, досягненню найвищої свободи від влади світу речей, буденності, соціальних та етичних норм суспільства, а також усього земного взагалі. Тому досягнення такого ступеня свободи (і влади) розглядалося гностиками як головна мета життя людини" [2, 10]. Цей рівень найвищої свободи міг досягатися різними засобами, аж до загравання з бісовщиною й окультними практиками.

Релігійно-філософська теорія В. Соловйова, виявляючи свою ігрову природу, з одного боку, давала послідовникам можливість виходу в езотеричні ігри, а з іншого – допомагала сформувати свій особистий образ у межах життєтворчості.

У спогадах відомого публіциста О. В. Амфітеатрова загадковість і містицизм, як характерні риси символічного образу, невід'ємні від сутності фігури В. Соловйова: "Думка його, як гігантський маятник, качалася між східниками й західниками, несучи на собі плодоносні сліди й тих і інших. Це був не консерватор, не ліберал, не ретроград, не радикал, не народник, не марксист" [1, 78].

Не випадково О. Амфітеатров порівнює В. Соловйова з Фаустом, який відбився від юрби, оскільки "Фаусти поетичні й загадкові" [1, 80]. Містична двоїстість духу й побуту символістів виявлялася в ньому повною мірою. У сучасному йому співтоваристві він виглядав щораз по-новому – то в образі аскета й пустельника, то в образі баляндрасника й циніка, чим спричиняв абсолютно суперечливі думки про себе: "Ріже contra, як тільки що різав pro, – мабуть, ще талановитіше. Відчуваємо, що це жарт, а моторошно якось. Логіка гостра, різка, невблаганна, сарказми страшні…Замовк, – ми тільки руками розвели: бачимо дійсно двічі два – не чотири, а п'ять. А він – то сміється, то немов його зараз живим у труну класти стануть" [1, 81].

Соловйов міг проявляти мінливий психологічний стан, різкі переходи від сміху до трагізму. Віра Володимира Соловйова у роздвоєння своєї особистості лякала його друзів і знайомих. За численними свідченнями, філософ постійно відчував у собі диявольський голос, страждав галюцинаціями й баченнями духу, а можливо й біса, на що вказують асоціації його сучасників: "Цьому Фаусту посланий був у плоть Мефістофель, з яким він безперестану й невтомно боровся" [1, 81].

Усе це наштовхувало О. Амфітеатрова на думки про швидку й неминучу кончину вченого або від своєї руки, або від психічного нездоров'я. Як згадує О. Амфітеатров, постійна гра В. Соловйова зі смертю у вигляді написання жартівних епітафій самому собі, які наче ненароком просочилися в широкі маси, говорить про бажання винести на публіку образ філософа-провидця. Одного разу поет напівжартівливо відчитав О. В. Амфітеатрова: "Я йому прочитав вірші як добрій людині, а він – до друку! Вуха йому надерти треба. А втім, відмінно зробив: нехай посміються люди; сміх добрий, щирий потрібний… тільки без гніву, без злості…посмішка радості потрібна. Нехай посміхнуться" [1, 83].

Але цікаво те, що сам філософ-поет заграє із чортівнею, педалюючи свої непрості стосунки з потойбічним світом.

Підвищена екзальтація, крайності у висловлюваннях – от як повинен був виглядати поет-символіст. Принцип, згідно з яким вибудовується цей образ, буде не раз використаний не тільки самим В. Соловйовим, а й іншими його сучасниками.

Образ Фауста був дуже важливий для перших символістів, тому що ще Д. Мережковський, розуміючи під символізмом подвійне світосприйняття, наводив слова з 5 акту 2 частини "Фауста" Ґете: "усе минуще є тільки символ". За спогадами П. П. Перцова Микола Максимович Мінський вважав, що символізм порушує завдання "вселити читачу метафізичні настрої" [4, 174]. А для К. Бальмонта символічною поезією була та поезія, де "крім конкретного змісту, є ще зміст прихований", при чому перше, на відміну від алегорії, має й самостійне значення" [4, 174].

У символістів існувало уявлення, яке висловлювалось Д. Мережковським, що поети повинні бути хворі ex professio і що "здоров'я є вульгарністю" [4, 174]. Така індульгенція на психічне нездоров'я дозволяла символістам ще яскравіше ліпити образ творчого неврастеніка. Ірина Сироткіна у праці "Класики й психіатри" вважає неврастенію хворобою часу fin de siècle [5].

Відповідно до модних віянь, у психіатрії з'явився новий напрям – етико-раціональна або раціональна психотерапія Дюбуа, за іменем швейцарського лікаря Поля-Шарля Дюбуа. Психіатр Дюбуа вважав, що хворий не повинен перекладати відповідальність за видужання на лікаря, а боротися сам зі своєю хворобою й вести життя звичайної людини. Терапія полягала у вислуховуванні й підбадьоренні пацієнта, коли робилась спроба переконати його за допомогою раціональних аргументів, що його хвороба не має органічних причин, а тому безпечна. Лікар-психіатр по суті повинен був виконувати функції психолога-консультанта.

Преса намагалася переконати публіку, що психіка сучасної людини страждає під напором цивілізації. Петро Петрович Перцов згадує: "…сам Мережковський чимало сприяв створенню своєї репутації полемічною неврівноваженістю й раптовими парадоксальними випадами …" [4, 175].

Захоплення спіритизмом було в цей період надзвичайно модним й у громадському середовищі сприймалося як миле дивацтво, що дозволяло найбільш яскравим особистостям звернути на себе увагу. Прогресивні, тонко організовані натури легко могли зіграти роль медіумів, навіть незважаючи на невідповідність своєї зовнішності образу спірита.

Згадуючи Максиміліана Волошина, О. В. Амфітеатров акцентує увагу на такій рисі поета, як "воображательство". Але чомусь це "воображательство" переважно стосувалося чогось моторошного, містичного й надприродного. Наприклад, він міг переконати всіх, але в першу чергу себе, що чує голоси тамплієрів, яких було спалено 11 березня 1314 р. на Іль де Жюіф, або цілком серйозно стверджувати, що спілкується з духами Марії Антуанетти й принцеси Ламбаль, перевтіленими в тіла графинь-аристократок: "Ким тільки не перебував чудодій у своїх пошуках проникнення в надчутливий світ? Масон Великого Сходу, спірит, теософ, антропософ возився з магами білими й чорними, був присутній при сатанинських месах, просвіщався в єзуїта Пірлінга" [1, 144].

За іграми зі світом ілюзій і реальності сучасники Срібного віку не помічали тих ризиків, які несла в собі подібна свобода. Постійні перевтілення в різні іпостасі, прагнення до беззастережної свободи духу вели до нівелювання всіх морально-етичних норм, повного стирання граней між добром і злом.

У жанрі "мораліте XX століття" у театрі "Криве дзеркало" йшла пародійна сценка, присвячена символістам. На сцену виходили два алегоричні персонажі – "Думка гарна" і "Думка гидка". Кожний з них нашіптував третьому персонажу – п. Іванову, що зображує російського обивателя, свої слова, в надії одержати над ним перемогу. Перемагала "Думка гидка", і під впливом її слів п. Іванов вимовляв дивні промови. Його виступ-монолог будувався "на благообразній архаїзованій лексиці й римах – слов'янізмах, які актор Шахалов, що грав п. Іванова, вимовляв з надзвичайно чемним виглядом. Але отут починалося найжахливіше. З'ясовувалося, що цнотливою дівою, до якої почував п. Іванов козлячу пристрасть, була його дочка. А дружина переймалася любовними почуттями до їхнього спільного з п. Івановим сина. Щоб запобігти цим сімейним бешкетуванням у фіналі сценки з'являвся Кримінальний кодекс.

Сучасникам було зрозуміло, що пародія присвячена Вяч. Іванову і його захопленню діонісійством та стосувалася винятково поетів символістського кола. Тут, як і було задумано в "Кривому дзеркалі", відбилася "невідповідність між цнотливою містеріальною лексикою віршованих опусів Іванова, орієнтованою на традиції допушкінської російської поезії – Державіна, Тредіаковського, та контрастною до неї бісовщиною язическіх екстазів, що вирують у його віршах" [6, 62]. Діонісійська містерія стала прообразом теургії.

Жагуче бажання російських символістів досягти вищої мудрості, моральності й духовної краси за допомогою ризикованої гри призвело їх до меж морально-етичних норм. Як у кривому дзеркалі, відбилися виродливі гримаси теургічних пошуків абсолютної волі в погоні за ідеальним універсумом. Мудрість обернулася дурістю, моральність – аморальністю, а духовна краса – жахами пекла. Прагнення до повної свободи, яку дає теургія, призводить до фатальних наслідків у життєтворчості наших героїв. Це кількаразові спроби самогубства, важкі психічні розлади і як наслідок – лікування в клініках для душевнохворих, захоплення наркотиками й галюциногенними препаратами, що сприяло ранній смерті, сімейна невпорядкованість і самотність, що призводить до повної ізоляції – ось гіркі плоди містичних ігор символістів.

Руйнування етичних норм, хиткість підвалин дня сьогоднішнього свідчить про ціннісну анемію сучасного суспільства, що може надалі призвести до подібних наслідків. Небезпека повторення шляху, вже пройденого нашими попередниками, повинна змусити нас замислитися й над історичними уроками досвідів пошуку Бога через образ Сатани.

Використані джерела

1. Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. Т. 2. / А. В. Амфитеатров. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 608 с.
2. Білик Я. М. Ігровий феномен в культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук: спец. 09.00.04 "Філософська антропологія" / Я. М. Білик. – Х.: Харк. нац. ун-т., 1999. – 26 с.
3. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы / Н. А. Богомолов. – М.: НЛО, 1999. – 552 с.
4. Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890 – 1902 гг. / П. П. Перцов. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 496 с.
5. Сироткина И. Е. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века. / И. Е. Сироткина. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 272 с.
6. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917 / Л. И. Тихвинская. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 527 с.
7. Эткинд А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А.. Эткинд. – М: "ИЦ-Гарант", 1996. – 413 с.

УДК 792.03

Андрій Анатолійович Тулянцев
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

ОПЕРЕТА НА СЦЕНІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

У статті розглядаються проблеми становлення й формування опереткових вистав на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету.
Ключові слова: *оперета, вистава, режисер, диригент, вокаліст.*

For the first time the modern view of the problems of formation and development of spectacls operetes in the Theatre Opera and ballet of Dnipropetrovsk.
Keywords: *operette, spectacle, musical production, conductor, soliste of vocal.*

Урочисте відкриття Дніпропетровського театру опери та балету відбулося 26 грудня 1974 року. У новоствореного театру були широкі творчі плани. З перших сезонів колектив приступив також до музично-сценічного втілення опереткових творів. Вони розпочали свій плідний, але складний і суперечливий творчий шлях тоді, коли на сцені Дніпропетровського українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка вже йшли радянські музичні комедії. У репертуарі Дніпропетровського Робітничого оперного театру (1931 – 1945) також значилися назви українських та класичних оперет. У Дніпропетровську функціонував Театр музичної комедії (1927 – 1935). Тому самобутні традиції національної та класичної оперети, що жили й розвивалися у промисловому місті, підготували ґрунт і вторували стежку оперетковому мистецтву.

"Летюча миша" Й. Штрауса. Запрошений постановник, головний режисер Московського театру оперети В. Канделакі розпочав деформацію трафаретних канонів, полеміку зі штампами старої провінціальної оперетки на сцені Дніпропетровського театру опери та балету. Майстер виходив сміливо, ризиковано і навіть зухвало на шлях мистецьких шукань у новоствореному колективі. Пропонована "Летюча миша" була перш за все варіантом саме зазначеного режисера. У цьому варіанті, наприклад, було відсутнє колоритне комедійне тріо – поважний прокурор Амадей, його дружина, бундючна Амалія, та їхня донька, незграбна Лотта. Це пояснювалося тим, що трупа театру опери та балету була заповнена професійними вокалістами, але вони не мали саме опереткового хисту. На жаль, відсутність цього тріо значно збіднювала не тільки естетику вистави, а й загальний зміст сценічного твору.

Першим диригентом вистави був В. Мертенс. Партію Розалінди виконували володарки ліро-драматичних сопрано В. Коваленко, Л. Плетньова. Співачки демонстрували володіння штраусівською кантиленою, були переконливими у сценах балу, де співали "Чардаш Розалінди". В. Коваленко виконувала у оперних виставах партії Аїди, Ярославни, тому її Розалінда була натурою сильною, рішучою, та цілеспрямованою. У В. Коваленко – сильне й красиве драматичне сопрано. Її рідкісний голос у верхньому регістрі наче не має меж, притому звуки зберігають природність звучання і красиве матове за-

© Тулянцев А. А., 2011

барвлення. Розалінда О. Плетньової також не відрізнялася слабкістю характеру. Під час репетицій В. Канделакі вчив співачок саме оперетковим нюансам, тому з часом їхні інтерпретації увійшли у річище жанру. А от славнозвісний терцет першого акту – Розалінда, Генріх, Фальк – де треба було демонструвати розмовну невимушеність та легкість, для багатьох виконавців вимагав особливого підходу. З"ясувалося те, що далеко не всі оперні вокалісти спроможні на сцені розмовляти та танцювати. В. Канделакі намагався створити легкий сценічний музичний анекдот про те, як комерсант Генріх Айзенштейн не впізнав на балу у князя Орловського свою дружину Розалінду, та закохався у неї. Але вистава нагадувала "велику оперу", де голоси солістів та хору перекривали звучання оркестру, а професійний кордебалет виконував вальс, польку. Так, вставний балетний номер "Мисливець та пташка" (О. Соколов та С. Шпак) мав форму блискучої мініатюри. У різних концертних програмах у наступні роки цей номер виконувався окремо. А вальс на балу у князя Орловського виконувала прима-балерина О. Загуменнікова, яку глядачі бачили у партіях Одетти-Оділлії, Аврори, Жізелі, Кітрі. Це надавало оперетковій виставі зайвої помпезності.

Партію Генріха виконував провідний баритон того часу М. Полуденний. Цей вокаліст пройшов професійну сценічну школу в амплуа фрачних героїв. Тому його Генріх нагадував в декотрих епізодах Євгенія Онєгіна. Партію Фалька виконував Е. Срібницький. Цей співак виявився здібним оперетковим каскадним актором. Танці у його інтерпретації завжди користувалися успіхом у публіки. Невелику роль легковажного та закоханого у Розалінду Альфреда виконував тенор В. Мостицький. Він співав арію Альфреда у стилі Радамеса ("Аїда"). Тому режисер В. Канделакі весь час намагався перевести динаміку вистави у дещо полегшені ритми. Самою професійною виконавицею виявилася лірико-колоратурна примадонна Л. Гавриленко. Її служниця Адель підкорювала пустотливістю, чарівністю, легкістю. Свіжий, світлого тембру, повнозвучний голос співачки, що обіймав повні три октави, дозволяв їй виконувати різноманітний репертуар. Від природи Л. Гавриленко є напрочуд артистичною, темпераментною, емоційно вразливою, що сприяло достовірності створюваного образу служниці. Інша виконавиця партії Аделі С. Саморідна майстерно володіла колоратурним сопрано, з легкістю співала ноту "фа" у третій октаві. Але її служниця, яка мріяла стати актрисою, мала, перш за все, вигляд співачки, зосередженої саме на цій ноті.

Ця вистава збереглася у репертуарі до сьогоднішнього часу. Спектакль неодноразово поновлювався. Так, режисер О. Чепурний вирішив "вразити" публіку: партію графа Орловського виконували співачки мецо-сопрано С. Сошнєва та Г. Логачьова. Одягнені у фраки, актриси зображували чоловіків, співали славнозвісний "Тост Орловського". На жаль, цей експеримент, мав досить непереконливу трактовку. На бал до князя Орловського привозили у кареті величезну сценічну пляшку шампанського, зроблену, за довжиною, більш ніж зріст людини. З пляшки виходив цей самий князь Орловський. Це мало декотрий ефект, але досить швидко ця пляшка механічно вийшла із ладу, та сильно перехилялася під час перевезення. Така ситуація створювала незручності під час дії, тому її вилучили із вистави. Сьогодні у "Летючій миші" танцюють також студенти хореографічного відділення Дніпропетровського театрально-художнього коледжу. Вони проходять у театрі виробничу практику. Партії виконують: Розалінда (В. Шаблій), Генріх (І. Бабенко), Фальк (І. Тишков), Адель (О. Задорожна), Орловський (О. Сергєєв) Альфред (О. Срібницький). Диригує виставою О. Кулешов.

Яскраві демократичні тенденції, реалістичний підхід до змалювання образів головних героїв, прозора ліричність чарівних мелодій, виразна розробка музичних характеристик і майстерність побудови розгорнутих вокально-симфонічних фіналів кожної дії – всі ці риси обумовили цінність партитури "Циганського барону" Й. Штрауса для молодого оперно-балетного колективу. Пізнати закони класичної оперети, знайти внутрішню мистецьку співзвучність між оперною трупою та естетикою "легкого жанру" – ось до чого прагнув молодий режисер Ю. Чайка. Глибоким проникненням в образний лад музичної драматургії відзначалася режисерська робота Ю. Чайки, здійснена в співпраці з диригентом М. Шпаком, і художником В. Арефьєвим. Дніпропетровський театр опери та балету продовжив своє творче життя сонячною виставою, в якій діяли не трафаретні опереткові маски, а живі герої, прості й чесні люди з народу – Баринкай (Е. Срібницький, О. Востряков), Саффі (В. Коваленко, М. Степанова, Л. Соловей), Зупан (В. Щерба), Чіпра (Н. Юрко, В.Копитова), Омонай (М. Братков), Арсена (Л. Гавриленко, С. Саморідна), Мірабелла (Л. Плетньова, С. Фурдуй).

Треба, мабуть, окремо зупинитися на творчих досягненнях актриси С. Фурдуй. Вона закінчила відділення акторів музичної комедії Московського державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського,де навчалася у класі народного артиста СРСР, соліста Великого театру СРСР В. Пьявко. Коли С. Фурдуй було прийнято до складу солістів-вокалістів Дніпропетровського державного театру опери та балету, то більшість співаків віднеслися до цього факту із здивуванням, адже усі інші вокалісти мали дипломи консерваторій. Та С. Фурдуй, чиє сопрано підходило більш до оперетковой естетики, виявилася професійною каскадною актрисою, спроможною не тільки співати куплети Й. Штрауса, а й грати роль. Згадаймо тут ж Мірабеллу у "Циганському бароні". Виконавиця створювала образ старіючої незаміжньої кокетки, молодість якої минула у маєтку брехливого аферіста Коломана Зупана. У кожному оперетковому епізоді актриса знаходила цікаві трагікомічні барви для змалювання оперетковой образу покоївки, яка мріє про велике кохання, про те, щоб віденський вальс ніколи не закінчувався у її житті. С. Фурдуй використала національний угорський жіночий одяг та перебільшений грим: красива актриса, вона ліпила великий ніс своїй Мірабеллі, підкладала великі "стегна". Так, публіка реготала, спостерігаючи за пригодами цієї незграбної покоївки, але в очах Мірабелли можна було побачити й сум. С. Фурдуй створювала образ працелюбної та доброзичливої молодиці, чия молодість марно минула у

розвагах та нездійснених надіях на жіноче щастя. Адже Мірабеллі так ніхто з тимчасових кавалерів й не запропонував побратися. Та С. Фурдуй мріяла стати конкретно оперною співачкою, і навіть пропрацювала кілька років у трупі Казахського академічного театру опери та балету ім. Абая.

Образ Баринкая створювали два тенори. Е. Срібницький проникливо розповідав публіці про пригоди колишнього багатого чоловіка, який став мало не злиднем, та був змушений поневірятися по різних країнах. Співак має хист драматичного актора, і йому вдалося розкрити складність долі нащадка збіднілого аристократичного роду. Співак також професійно виконував хореографічні номери у загальному ансамблі – вокалісти, кордебалет, хор. Гучними оплесками сприймала публіка запальний "Чардаш". Е. Срібницький вокальними інтонаціями наголошував на драматизмі долі збіднілого аристократа, який мріє про чисте кохання. Другий виконавець – О. Востряков. Володар героїчного тенору, провідний соліст, якого згодом запросили до складу Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, був у оперетковій виставі, перш за все, співаком. Так, вихідна арія Баринкая звучала у його інтерпретації як вокальний шедевр. Висока статечна постава артиста, притаманна йому стримана манера сценічної поведінки, глибокий тембр високого голосу доводили: О. Востряков – неперевершений теноровий прем'єр трупи. Та цього, на жаль, було замало, для створення образу віденського аристократа. Співак був статичним, його жести та рухи не мали тієї пластичної виразності, якою володіє й сьогодні Е. Срібницький.

"Коли овіяна романтикою і зігріта теплим і сонячним гумором постановка переконливо свідчила про те, що в режисера є справжній музкомедійний нерв, що він відчуває природу і дух оперети. За своїм образним рішенням "Циганський барон" Й. Штрауса був цілком контрастний "Летючій миші" Й. Штрауса. Якщо В. Канделакі зухвало руйнував канони "великої опери", гостро висміював старі прийоми, то Ю. Чайка утверджував саме опереткову природу, тонко відтворював атмосферу й своєрідність класичного твору. Так, кожна дія "Циганського барона" мала свою сценічну форму. В першій дії панували барвисті циганські шалі з китицями, що замінили звичну картину подвір"я Коломана Зупана, в другій – превалювали сценографічні деталі маєтку Баринкая" [1].

На дніпропетровській оперній сцені фактично створювався новий театр – оперетковий. Він перебував у стані творчих пошуків, прагнув до нових виражальних прийомів, до опереткової образності, життєвої правди й сценічного реалізму. Оперетковий театр намагався переборювати старі штампи, заскнілі маски-амплуа. Часом в одній виставі існували різні стилі – оперний та оперетковий, штучно поєднувались протилежні виконавські манери та принципи. Але оперні співаки у кожній наступній виставі створювали переконливі й правдиві людські характери, прагнули ще більше пізнати природу опереткового жанру. Оперні солісти вчилися оволодівати оперетковими прийомами, перетворювалися із фрачних героїв та салонних героїнь на субреток, простаків, коміків.

Високий постановочний та виконавський рівень продемонстрував режисер О. Чепурний у "Веселій вдові" Ф. Легара. "Обдумуючи портрети-характеристики головних персонажів оперети, режисер завжди відштовхувався від музики. Партію Ганни Главарі, складну й багатогранну, виконували солістки опери В. Коваленко, М. Полуденна, Л. Гавриленко. Ніжне любовне почуття, драматичні переживання визначали музично-пластичне рішення образу першою співачкою. Її красномовні вокальні монологи та дуети із графом Данилом (М. Полуденний, Е. Срібницький) вражали не лише вокальною досконалістю, ефектністю горішніх нот, класичною завершеністю поз, а й глибоким проникненням у психологічно складний, збурений пристрастями внутрішній світ мільйонерки" [2]. Можливо, не все було під силу другій солістці – М. Полуденній, з її яскраво вираженим ліричним амплуа. І хотілося б відчути у грі виконавиці більше темпераменту, сили, пристрасті. Проте, М. Полуденна чарувала красою рухів, гармонійною пластикою, органічною єдністю вокалу та музики. Ласкавість, тривогу, сум передавав гарний, соковитий голос співачки. В подальших виставах партію Ганни Главарі вдало виконувала ліриколоратурна примадонна Л. Гавриленко. Артистці вдалося переконливо донести до слухача складну еволюцію в розвитку образу, визначену легарівським задумом. За її участю, до речі, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка зняла музичний фільм "Співає Лілія Гавриленко". Голос співачки відтворював широку гаму почуттів і настроїв самотньої володарки двадцяти мільйонів. Солістка співала цю партію багато років і щоразу заворожувала слухачів щирістю почуттів і прозорою чистотою голосу.

Треба згадати також ще про одного випускника відділення акторів музичної комедії Московського державного інституту театрального мистецтва ім.. А. Луначарського – тенора С. Напольного. Він кілька років відпрацював у трупі Дніпропетровського державного театру опери та балету, а потім, наприкінці 80-х років переїхав до США. Актор мав хист саме опереткового простака, і створював у виставах образи кумедних чоловіків, дещо недолугих, але дуже смішних. Сильний, рівний в усіх регістрах тенор С. Напольного, хороша дикція, артистичний темперамент, відданість сценічному мистецтву – все це завжди сприяло успіху виконавця у різному репертуарі.

Партію графа Данила співав провідний баритон трупи М. Полуденний. Вирівняне в усіх регістрах звучання красивого лірико-драматичного баритону співака допомогло йому відтворити образ пустотливого та романтичного аристократа з поетичною та емоційною натурою. У грі актора-співака поєдналися щирий ліризм, емоційна відкритість, одержимість героя-коханця, який бачить у грі з жінками єдиний шлях порятунку від нудного повсякдення.

Оригінальна постановка класичної оперети "Сільва" І. Кальмана (режисер О. Чепурний, диригент М. Шпак, балетмейстер З. Кавац) репрезентували якісно нові мистецькі тенденції обласного колективу.

"Природна музикальність поєднувалася у цій виставі з викінченою образною формою, переконливим розкриттям ідейно-художнього змісту твору і прагненням у кожній мізансцені по-новому розкрити акторські індивідуальності виконавців. Саме тому у цьому спектаклі з новою силою заіскрились обдарування визнаних майстрів дніпропетровської сцени – В. Коваленко, М. Полуденної, Г. Кібкало (Сільва), Е. Срібницького, С. Гомона (Едвін), Л. Гавриленко, А. Гаркуші (Стасі), В. Шєрби (Боні), Л. Плетньової, Л. Соловей, О. Гетало (Олександра, мати Едвіна), В. Навротського (Лео Воляпюк)" [3]. "В роботі над "Сільвою" дніпропетровці наштовхнулися на актуальну проблему української оперети – проблему ідейно-художньої якості музичної та літературної драматургії. Адже саме нерозв'язаність цієї складної проблеми гальмувала роботу Дніпропетровського театру опери та балету над створенням якісного опереткового репертуару" [4]. Дніпропетровський театр опери та балету наполегливо й успішно прокладає й сьогодні власний й самобутній шлях, уважно вдивляється в сьогоденне життя, орієнтується на інтереси публіки.

Використані джерела

1. Станішевський Ю. Оперета на оперній сцені / Ю. Станішевський // Культура і життя. – 1981. – № 167. – С. 4.
2. Шеліхова Н. Чари "Веселої удови" / Н. Шеліхова // Культура і життя. – 1985. – № 254. – С. 6.
3. Пальм А. "Завжди сучасна "Сільва" / А. Пальм // Дніпровська правда. – 1988. – № 115. – С. 4.
4. Станішевський Ю. "Сільва" у дніпропетровській опері / Ю. Станішевський // Культура і життя. – 1988. – № 93. – С 6.

УДК 7.01:7.05:165 "19/2…"(042)

Владислав Вікторович Турчин
кандидат мистецтвознавства, доцент,
вчений секретар Харківської державної академії дизайну і мистецтв;
Олена Миколаївна Шапаренко
здобувач Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ДИЗАЙН-ОБ'ЄКТА: друга половина XX – початок XXI століття

Статтю присвячено трансформації репрезентації дизайн-об'єкта в другій половині XX – на початку XXI століття. На прикладі об'єктів мистецтва і промислового дизайну XX століття з'ясовано причини виникнення та ознаки даного явища, а також його витоки у філософії постмодерну.
Ключові слова: *репрезентація, дизайн-об'єкт, філософія постмодернізму.*

Article is devoted transformation representation in second half XX – beginning XXI of a century. On an example of objects of art and XX-th century industrial design signs of the given phenomenon, and also the occurrence reason, its roots in philosophy of postmodernism come to light.
Keywords: *representation, object of design, philosophy of postmodernism.*

Упродовж всієї історії людство цікавили різноманітні проблеми буття, що знаходило відображення у культурі й мистецтві. Яскравим прикладом цього є європейські середньовічні собори, що всією своєю масою, шпилями та баштами тягнуться вверх у небо та ніби ілюструють потяг людини до Бога. А також маса взірців мистецтва та інженерної думки епохи Відродження. Концепції "часу-простору", як базові елементи світосприйняття людини, реалізуються і матеріалізуються за посередництва репрезентації. Репрезентація образу завжди знаходилась у нерозривному зв'язку з філософськими настроями свого часу, оскільки художник виражав (репрезентував) своє світовідчуття і розуміння картини світу. В даному контексті дизайн як діяльність, що швидко реагує на зміни в соціокультурній ситуації через механізми роботи ринку, є одним з перших провідників і ретрансляторів репрезентативних трансформацій у сфері матеріально-художньої культури. "Дизайн, як барометр, чутливо реагує на все нове, повторює його, інтерпретує…" [7, 9].

Перехід від модерної культурно-стилєвої парадигми до постмодерної, що стався в середині XX століття, відобразився в репрезентативній моделі і був визначений філософами, а потім і мистецтвознавцями як криза розуміння і уявлення світу, "криза репрезентації", коли "мистецтво засумнівалося в цінності побаченого неозброєним оком, засумнівалося в можливості пізнавати світ в образах" [1, 9].

Тема репрезентативності – властивості відображати світовідчуття та світосприйняття людини прямо чи посередньо – порушується багатьма дослідниками історії культури та мистецтва.

Непрямі зв'язки проблеми репрезентації і трансформації картини світу можна знайти в таких відомих вчених, як Р. Арнхейм, Г. Вельфлін, Кон-Вінер [2; 5; 9]. Серед представників некласичного ми-

© Турчин В. В., 2011
© Шапаренко О. М., 2011

стецтвознавства найбільш близько наблизився до цієї теми Е. Панофський [3], заявивши у своїй іконологічній теорії про важливість контексту існування для атрибуції твору мистецтва. Британський мистецтвознавець Бівіс Хіллер [13] пояснює явища в мистецтві і проектній культурі на тлі соціальних перипетій – будь то війна у В'єтнамі чи економічна криза в Америці 20-30-х років. При цьому він стверджує, що для того, щоб "продукт уособлював значення, необхідно зрозуміти соціальний контекст, що породжує продукт" [13, 213]. У спробі відобразити дух часу – вислизаючий zeitgeist – і стиль XX століття Б. Хіллер використовує будь-який підручний матеріал, всю палітру об'єктів і явищ матеріально-художньої культури – від зачісок до архітектурних споруд.

Теорія репрезентації філософа М. Вартофський з'явилася в результаті прочитаних у Масачусетському технологічному коледжі у 1974 р. лекцій про форми пізнавальної практики та розробок автором концепції "історичної епістемології". В праці "Моделі. Репрезентація і наукове розуміння" розглядається розуміння явища репрезентації як властивості пізнавальної практики у всій багатогранності його проявів: від нижчих форм – у вигляді створення знарядь праці до вищих – у вигляді наукової творчості [4].

У науковій літературі останнього десятиліття тема вивчення репрезентації порушується цілеспрямовано.

Питанню репрезентації в архітектурі постмодернізму присвячено книгу українського автора Світлани Шліпченко [16], де відслідковуються зв'язки архітектури з філософією XX століття та через аналіз філософських трансформацій з'ясовуються архітектурні принципи.

Вивчення проблеми репрезентації в мистецтві постмодернізму було здійснено російським істориком культури, доктором філософських наук Катериною Андрєєвою [1], яка зауважує, що для розуміння особливостей художнього розвитку XX століття необхідно вивчити характер репрезентації образу у сучасному мистецтві. В книзі автор розглядає не тільки існуючі визначення репрезентації, а й етапи розвитку проблеми у мистецтві XX століття.

А. Риковим було досліджено проблему явища репрезентації як художньо-теоретичного консерватизму в контексті американської теорії сучасного мистецтва, результати чого викладено в двох книгах [10; 11].

Метою роботи є дослідження трансформації репрезентації і змінювання принципів дизайну в другій половині XX століття на прикладі об'єктів промислового дизайну.

У результаті порівняльного аналізу культурно-стильових парадигм [12; 14; 15] виявлено базовий принцип: разом зі зміною культурно-філософської парадигми відбувається і трансформація репрезентації (репрезентативної моделі), що тягне за собою зміни у сприйнятті концепції "часу" і "простору" та відображається на стильоутворюючих елементах культури. Матеріально-художня культура в даному випадку виступає як естетичний фактор, що "репрезентує епоху" [8, 146].

М. Вартофський дає поняттю "репрезентація" таке визначення: "Репрезентація – це конвенціонально прийняте встановлення тотожності, яке здається "правильною" "справжньою" репрезентацією через прийняття нами певного "вокабулярія форм" [4, 175]. При цьому він також визначає репрезентацію як "специфічно людський спосіб пізнання" [8, 15]. Автор доходить висновку, що репрезентація постає як багатогранний спосіб пізнання – через розуміння, дослідження, ідентифікацію, творчу практику. М. Вартофський уточнює, що репрезентація – це "функція візуального розуміння, яким володіє суб'єкт, до того ж вона залежить від його практичних пізнань" [8, 15]. Це визначення є важливим для розуміння трансформацій, що сталися в культурі XX століття, зокрема в дизайні.

Досліджуючи проблему репрезентації в мистецтві другої половини XX століття, К. Андрєєва зауважує, що тільки актуальне мистецтво XX століття усвідомило як проблему саме явище репрезентації, "сам спосіб існування образу в певному уявленні, що відрізняється умовністю і залежить кожен раз від нових установлень", а не тільки окремо взяті сюжет, техніка чи стиль [1, 10]. Мистецтво XX століття перетворює в проблему "саморозуміння репрезентації" як наслідування певному зразку.

Наприкінці XIX – на початку XX століття у класичному (формальному) мистецтвознавстві вивчення проблеми репрезентації припускало пошук відповідей на питання про те, що зображено, до якого стилю чи манери відноситься зображення, чи є зображення оригіналом чи копією, як цю копію зроблено [3] тощо. Лише на початку XIX століття, під впливом стрімкого розвитку суспільства, науки, техніки, зв'язки в середині системи почали виходити з рівноваги і картина світу набула медіальності, усередненності, стала більш залежною від засобів масової інформації. Факт перетворення репрезентації на проблему в мистецтві XX ст. свідчить про розпад традиційної системи уявлень, в якій до цього часу дотримувалася певна ієрархія течій та жанрів та в якій між глядачем та твором був встановлений міцний зв'язок.

Аналізуючи мистецтвознавчі теорії XX століття, К. Андрєєва доходить висновку, що, незважаючи на фундамент старого мистецтва, мистецтвознавчий аналіз в його сучасному вигляді формувався паралельно з усвідомленням репрезентації як проблеми, тому що саме осмислювання картини як художньої проблеми і можливість її вирішення кількома способами призвела до можливості співіснування декількох дуже різних теорій.

Формалізм А. Ріґля, теорія основних понять Г. Вольфліна, яка визначала "декоративні схеми" і "форми уявлення" в мистецтві, іконологія Е. Панофського, яка виявляє в художніх образах логіку ідей світоспоглядання, що змінюються – свідчать про актуалізацію проблеми репрезентації та її усвідомлення.

Естетична теорія та критика ХХ століття, за думкою К. Андрєєвої, пропонують декілька способів розуміння явища репрезентації.

1. К. Белл у 1914 році відмовився від поняття репрезентації, тому що, на його думку, воно має відношення до зображувального, а не до конструктивного елемента в мистецтві.

2. Д.-А. Канвейлер в "Підйомі кубізму" (1915) використовує поняття репрезентації як конструктивне і знакове: "кубістична репрезентація означає процес адаптації трьохвимірного світу до двовимірної площини, конструювання форми за знанням, а не за баченням. Це розуміння художньої форми й стає домінуючим в мистецтві модернізму" [1, 10].

Виявляючи фактори дестабілізації сфери мистецтва, К. Андрєєва вказує на швидке розповсюдження технологічних можливостей створення і фіксації образу, яке руйнує середовище створення і споживання фігуративного живопису, підготовлює ґрунт для авангардного "всячества", чи мистецтва з будь-якого матеріалу. На ці ж проблеми вказує й критик постмодернізму Вальтер Беньямін у праці "Витвір мистецтва в епоху його технічного відтворення" [3].

Саме руйнівною чи трансформуючою дією нових технологій (і демократії) Х. Ортега-і-Гассет пояснює появу "масової людини" і масової культури. К. Андрєєва відзначає, що ще в 20-30-х роках ХХ століття Х. Ортега-і-Гассет сформулював проблеми, що стануть основою свідомості постмодернізму, а саме – постійне зростання життєвих запитів, що викликає експансію товарного фетишизму, підміну унікальних цінностей аристократичної культури сурогатами [1, 11].

А.Я. Зісь і М.П. Стафецька відзначають, що існує 2 типи репрезентації: "з одного боку, існує популярне мистецтво, репрезентативне з точки зору споживача, а з іншого – мистецтво, що найбільш повно виражає соціокультурні потреби часу і передає культурні цінності від епохи до епохи. Саме в рамках репрезентативного (в другому сенсі) мистецтва, що зберігає безперервність культурної традиції і відбувається становлення тієї чи іншої історичної епохи" [8, 146].

К. Андрєєва вважає, що мистецтво ХХ століття формує себе в діалозі чи в протиборстві з масовою культурою, яка сформувалася в середині ХХ століття. За її думкою, модернізм пропонує декілька виходів, серед яких найбільш поширеними є:

- супердизайн середовища (як це робив У. Морріс): так мистецтво моделює масову культуру і підкорює ринок, "який вже в період еклектики міг споживати як "редімейди" цілі художні феномени" [1, 11];
- шлях в Ніщо, винаходження немистецтва, тобто революційних видів репрезентації, що дозволяє відійти від "художності" як такої, допомагає уникнути ринкового мейнстріму. Немистецтво – це не тільки корінний розрив естетичної традиції, а й демонтаж реальності [1, 11].

Нові гібридні види репрезентації, на думку Андрєєвої, породжують процеси взаємодії і взаємовідштовхування, тобто роблення форми формою. Серед нових видів репрезентації Андрєєва насамперед відмічає мистецтво об'єкта, що виникло одночасно з абстракцією на основному етапі модернізму – у 10-х роках ХХ століття.

Можна припустити, що предтечею таких метаморфоз у функціонуванні об'єкта стали творчі експерименти дадаїстів, спадщина яких вплинула на становлення постмодерністських течій в проектній культурі. За думкою В. Власова, дадаїзм відображав розгубленість інтелігенції перед жахіттями війни та кризою культури. Дадаїзм був лише протестом, і не досягнув завершеності в якості течії, адже у 1924 р. багато дадаїстів приєдналися до маніфесту сюрреалізму чи зайнялись абстрактним мистецтвом. В. Власов зауважує, що за всім цим стояв програмний антиестетизм. Художники-дадаїсти наслідували примітивному мистецтву, творчості душевнохворих, дитячому малюнку, винайшли принцип несвідомого "автоматичного письма", який пізніше став одним з основних принципів у мистецтві сюрреалізму і ташизму [6].

У сучасній мистецтвознавчій літературі дадаїстам відводиться місце пророків, що передбачили багато методів мистецтва постмодернізму. Творчі експерименти дадаїста Марселя Дюшана стали першою ластівкою, що ознаменувала майбутні трансформації. Винайдений ним метод "дезін'яція" (франц. від лат. Designatio – позначення, вказівка) означає "перейменування" звичних предметів, які було поміщено в абсурдні, алогічні ситуації, в яких їх смисл змінюється. Дезін'яція позбавляє автора рукотворного процесу, необхідності зображення будь-чого і, за думкою Дюшана, розширює поняття "мистецтво" за межі власне художнього роду діяльності" [6, 80].

Набагато пізніше, вже в другій половині ХХ століття, подібні ідеї постулював філософ Ж. Дерріда. За твердженням дослідника постмодернізму Кевіна Харта, Ж. Дерріда прагнув показати, що "філософські концепції живуть не в одних тільки філософських текстах", їхнє втілення можна знайти в самих різних галузях і сферах людської діяльності: від економіки і художньої критики до архітектури і літератури. Ж. Дельоз також вважав, що філософська праця не обов'язково може мати форму наукового дослідження. Подібну думку також було висловлено Альбером Камю: "Хочеш бути філософом – пиши романи". Отже, за активної участі авангардистів відбулася трансформація репрезентативної моделі в проектній культурі.

Постмодернізм як течія в мистецтві і дизайні, яку спочатку критики часто йменували "трансавангардом", успадкував цю репрезентативну модель, розширивши її можливості за рахунок "подвійного кодування", вільного цитування, використання алюзій тощо. Постмодернізм в дизайні взяв на озброєння багато методів і принципів, що використовувались авангардними течіями в мистецтві. Так, одна з форм авангардного мистецтва винайдена М. Дюшаном – інсталяція (англ. installation від лат. Instansis – справжній, предметний). Вона визначається Власовим як "демонстрування звичайних побу-

тових предметів в абсурдних поєднаннях і неможливих ситуаціях". Окрім відвертого гумору й епатажу публіки, Дюшан, за його власними словами, хотів продемонструвати "кінець мистецтва, що сприймається сітчаткою ока". В інсталяціях обігравалися контрасти фактур матеріалів, функцій предметів, тіні та віддзеркалення тощо З цих експериментів виросли поп-арт, оп-арт, арт-дизайн [6, 101]. Обігравання функцій предметів є важливим моментом для розвитку дизайну другої половини XX століття, який саме постмодерністи використовували найбільш яскраво.

У 60–70-х роках XX століття в дизайні з'явився напрямок арт-дизайн, який пропонував споживачу нефункціональні об'єкти, тим самим стверджуючи свою критику модерністської концепції "форма наслідує функції". Такий об'єкт був скоріше новою формою мистецтва, чимось середнім між скульптурою і арт-об'єктом дадаїстів. В даний час такі об'єкти дизайну (арт-дизайну) можна віднести як до сучасного мистецтва, так і до дизайну, експонуються вони на виставках обох напрямів. В наслідок таких процесів функціональний об'єкт в дизайні також концептуально змінився, змінилася його репрезентація. На перший план вийшла емоціональна, чуттєва складова, але при цьому функціональний показник не було відкинуто, він змінив форму, в якій він проявляється. Як результат, дизайн-об'єкт набув більшої емоціональності, став більш гуманним щодо людини.

У 1980-х роках Італія стала центром дебатів про відносини між предметом та споживачем, на що вказує Бівіс Хіллер, та центром постмодерністського руху. На чолі цього руху знаходилися радикальні дизайнерські групи "Студіо Алхімія" і "Мемфіс", ідеологічними лідерами яких були дизайнери Алесандро Мендіні і Етторе Соттсасс. "Студіо Алхімія" поставила під сумнів значення модернізму виставкою "Банальний предмет" на Венеціанській бієнале 1980 року [13, 214].

Роберто Пеццетта, директор з дизайну в Промисловому центрі дизайну "Зануссі", пояснив концепцію дизайну предметів для дому в "Колекції чарівника" наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років так: "Моя особиста філософія, власне, полягає в тому, що форма і функція більше не представляють собою достатній набір для задоволення потреб споживача [13, 214]. Важливість емоційного аспекту давно усвідомила японська культура, що також відмічає Б. Хіллер, адже вплив об'єкта складається не тільки з естетики форми, а здебільшого "з речей, до яких не можна доторкнутись, таких як почуття і атмосфера" [13, 216]. Саме емоційний аспект став одним з програмних пунктів концепції проектної культури постмодерністської доби. Взірцями емоційного підходу в дизайні стали об'єкти 1980-х років – від суто програмних, знакових об'єктів груп "Мемфіс" і "Студіо Алхімія", які існували зазвичай як об'єкти арт-дизайну, до об'єктів промислового дизайну масового виробництва. Зокрема, в об'єктах "Мемфіс" увага акцентувалася на "самостійній цінності предмета, не пов'язаній з його функцією" [13, 214], яку маркетологи називають "прибавочна вартість". Окрім емоційного аспекту, така концепція руйнувала ще одну модерністську за духом ідею – ідею елітарності і культ техніки. Цікаво, що саме ця елітарність, обираність пов'язана з машиною, машинним виробництвом, "поклоніння" техніці, що є характерною рисою модернізму. Відтак, постмодернізмом було зруйновано модерністський культ машини, міф про всесильність техніки, що означало повернення до людини і її проблем, її самовідчуття, світосприйняття і формування гуманістичної тенденції в проектній культурі.

Отже, трансформація репрезентації в дизайні відбулася завдяки сукупності філософських ідей постмодернізму і проектних методів. Це призвело до суттєвих змін у принципах і методах проектування, а утилітарний об'єкт, об'єкт дизайну, набув нових смислів, став багатозначним, перетворився на філософській твір.

Використані джерела

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.

2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина.; общ. ред. и вступит. статья В.П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.

3. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века / В.Г. Арсланов. – М.: Традиция: Академический проект, 2005. – 862 с.

4. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / М. Вартофский; [пер. с англ.]; общ. ред. и послесл. И.Б. Новика, В.Н. Садовского. – М.: Прогресс, 1988. – 507 с.

5. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин. – СПб.: Мифрил, 1994. – 427 с.

6. Власов В. Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н.Ю. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.

7. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / В.Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ; Колорит, 2005. – 244 с.: іл.

8. Зись А.Я. Методологические искания в западном искусствознании: критич. анализ соврем. герменевт. концепций / Зись А.Я., М.П. Стафецкая. – М.: Искусство, 1984. – 238 с.

9. Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств / Кон-Винер; пер. с нем. – М: ЗАО "Сварог и К", 1998. – 217 с.

10. Рыков А.В. Основы теории искусства / А.В. Рыков. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 113 с.

11. Рыков А. В. Постмодернизм как "радикальный консерватизм": Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х гг. / А.В. Рыков. – СПб.: Алетейя, 2007. – 376 с.

12. Серов С.И. Гармония классической типографики. Конспект-программа лекций по авторскому курсу "Проектная концептуалистика" / С.И. Серов. – М.: Линия График, 2003.
13. Хиллер Бивис. Стиль XX века / Б. Хиллер. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. – 240 с.
14. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А. Хренов. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 446 с.
15. Шапаренко Е.Н. Вопрос об исследовании парадигмальных связей в контексте проектной культуры / Е.Н. Шапаренко// Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції "Дизайнерська освіта України у світовому контексті". – Харків: ХДАДМ, 2011. – С. 195-198.
16. Шліпченко С. Ю. Архітектурні принципи постмодернізму / С.Ю. Шліпченко. – К.: Видавничий Дім "Всесвіт", 2000. – 240 с.

УДК 78. 27 (Укр.)

Олег Іванович Цигилик
заслужений діяч мистецтв України,
професор Львівської національної
музичної академії імені М. В. Лисенка

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ – ДИРИГЕНТ ХОРУ "ЛЬВІВСЬКИЙ БОЯН": кінець XIX – початок XX ст.

У статті висвітлено диригентсько-хорову діяльність видатного українського композитора Станіслава Людкевича з хором "Львівський Боян" у кінці XIX – на початку XX століть. Проаналізовано репертуар, який виконував "Львівський Боян" під керівництвом Людкевича, та виступи цього колективу у селах і містах Галичини та Буковини.

Ключові слова: *С. Людкевич, диригентсько-хорова діяльність, репертуар, концертна програма, гастрольні поїздки.*

In the article bandleader-choral activity of the prominent Ukrainian composer Stanislas Lyudkevicha is reflected with choir "Lvov Boyan" at the end of XIX – at the beginning of XX ages. A repertoire which executed "Lvov Boyan" under the direction of Lyudkevicha and appearances of this collective in villages and cities of Galichina and Bukovina is analysed.

Keywords: *C. Lyudkevich, bandleader-choral activity, repertoire, concerto program, tour journeys.*

Ім'я видатного українського композитора, педагога, культурно-громадського діяча Станіслава Пилиповича Людкевича (1878-1979) все більше привертає увагу дослідників-музикознавців тими аспектами, які ще недостатньо вивчені. До таких належить диригентська праця з багатьма хоровими та симфонічними колективами, серед яких на особливу увагу заслуговує "Львівський Боян". З цим хором С. Людкевич завжди перебував на вістрі культурно-мистецького життя Галицького краю, починаючи з кінця XIX століття і закінчуючи 30 роками XX-го. Майже всі свої хорові твори, написані в цей період С. Людкевич апробував з "Львівським Бояном" і часто виконував їх у концертних програмах, присвячених різним пам'ятним датам.

Якщо такі сфери творчої діяльності С. Людкевича, як музикознавча, педагогічна, композиторська, фольклористична, публіцистична, досліджувалися науковцями З. Штундер, М. Загайкевич, М. Білинською, С. Павлишин, Я. Якубяком, Л. Кияновською, Л. Яросевич, С. Грицою, то праця на диригентському поприщі мало висвітлювалася.

Мета статті – висвітлити диригентську діяльність С. Людкевича з хором "Львівський Боян" наприкінці XIX – на початку XX століть.

Українське музичне життя Львова концентрувалося у заснованому в 1891 році хоровому товаристві "Львівський Боян". З цим хоровим колективом С. Людкевич співпрацював з жовтня 1897 по 1939 роки. Спочатку у цьому колективі він виконував функцію співака-хориста і піаніста, а згодом – диригента і композитора.

З самого початку діяльності "Львівського Бояна" його солістами були два відомі в майбутньому тенори: Модест Менцинський, студент богослов'я і диригент хору духовної семінарії (брат Людкевича) Іларіон Козак. У "Львівському Бояні" співало багато студентів Львівського університету, членів "Академічної громади".

Численні виступи С. Людкевича як диригента з чоловічим студентським хором "Академічна громада", що працював при Львівському університеті, чергувалися з виступами мішаного хору "Львівського Бояна". У перших концертах "Львівського Бояна" С. Людкевич брав участь як піаніст та диригент. Зокрема, 5 березня 1898 р. – у "Слов'янському концерті" – як піаніст і 10 березня 1899 р. – в Шевченківському – як диригент.

Спочатку С. Людкевич мав концерти з "Львівським Бояном" у Львові, рідше – поза його межами (26 травня 1898 р. він виступав з цим колективом у м. Городку як піаніст з нагоди 50-ліття скасування панщини в Галичині). Майже всі перші хорові твори, написані С. Людкевичем входили в концертні програми "Львівського Бояна".

© Циглик О. І., 2011

Як бачимо, постійна праця з цим колективом часто сприяла до написання багатьох хорових творів, що давало привід для професійних оцінок, а також й для власних самооцінок. Апробацією такого виду діяльності молодого композитора була підготовка мистецької частини першого ювілею І. Франка, де товариші С. Людкевича з "Академічної громади" після цього на загальних зборах "Львівського Бояна" 18 листопада 1898 р. висунули його кандидатуру на посаду диригента і таким чином С. Людкевич у 1899 р. став другим диригентом хору "Львівський Боян" (у цей час художнє керівництво цього хору здійснював Степан Федак) [7, 311].

Перший (уже офіційний) виступ С. Людкевича як диригента "Львівського Бояна" відбувся 10 березня 1899 р. у Шевченківському концерті у Львові. Програма цієї імпрези складалася з чоловічих хорових творів, які переважно виконувалися вперше. Серед них були твори Ф. Колесси "Було колись" та "Дівчина і рута" і три обробки українських народних пісень М. Лисенка – "Ой у полі три криниченьки", "Ой летіла горлиця", "Та забіліли сніги". У другому відділі концерту виконувалася кантата М. Лисенка "На вічну пам'ять Котляревському" зі супроводом оркестру Львівського 80-го військового полку. Як на двадцятирічного диригента без спеціальної диригентської підготовки концертна програма була нелегкою, але, незважаючи на це, отримала схвальний відгук у Львівському часописі "Діло". Зокрема, рецензент цього концерту зазначав: "Чоловічий хор в загальному відспіваний удачно, хоча була потрібна більша сила голосів і більше виконання відтінків. При виконанні кантати М. Лисенка ("На вічну пам'ять Котляревському") видно було велике старання співаків. Всіма хорами диригував С. Людкевич, молодий академік, вперше виступавший перед широкою публікою, відомий своїм твором "Вічний революціонер", вив'язався зі своєї задачі щасливо" [3].

Під час чотирирічного навчання у Львівському університеті С. Людкевич на літніх канікулах виїжджав з концертами по Галичині, Буковині та Закарпатті, а також під час навчального року виступав як диригент хору та піаніст – виконавець власних творів. Іноді під час цих поїздок С. Людкевич ще й записував місцевий фольклор. Крім Львова С. Людкевич виступав переважно в малих містечках Галичини і щороку – два-три рази – в рідному місті свого дитинства Ярославі. Так, 14 лютого та 5 листопада 1899 р. він побував у Ярославі з хором "Львівського Бояна", 31 липня цього ж року приймав участь як піаніст у концерті, що відбувся в м. Теребовлі (Тернопільщина), а 17 вересня – у м. Глинянах (Львівщина).

Важливим для молодого диригента виявився концерт "Львівського Бояна", що відбувся 17 листопада 1899 р. у Львові в залі Народного дому. Крім колядок і щедрівок в обробці М. Лисенка та в'язанки українських народних пісень "Обжинки" Ф. Колесси, прозвучали його ж чоловічі хори "Закувала зозуленька" і "Поклик до братів слов'ян" та фортепіанний твір "Характерний козак" (на тему балагульської пісні), який виконали на чотири руки сестри Є. і Г. Прокишівни.

На цьому концерті головну увагу слухачів і критиків привернули твори Ф. Колесси і С. Людкевича. Рецензент Львівського часопису "Руслан" писав: "Про концерт "Львівського Бояна" замітно ще сказати, що всі дневники (газети – О. Ц.) підносять дуже композиції двох наших молодих композиторів пп. Ф. Колесси, звісного вже ширшій публіці, і молодого дуже талановитого Остапа Людкевича. Перші продукції сього останнього заінтересували вже давніше, а тепер раз у раз більше інтересують ширшу публіку – і кажуть робити собі великі надії на плоди його музи" [2].

1 квітня 1899 р Шевченківський концерт відбувся в Бурштині, що на Станіславівщині, а 2 серпня цього ж року С. Людкевич виконував фортепіанні твори на вечорі пам'яті Маркіяна Шашкевича в Кам'янці Струмиловій, що на Львівщині (до речі, хором богословів Львівської духовної семінарії на цьому концерті диригував О. Нижанківський). 8 грудня цього ж року С.Людкевич диригував хором "Львівського Бояна" у Чернівцях, а 7 березня наступного 1900 р. – на Шевченківському вечорі у м. Комарно біля Львова (аналогічні концерти у цей час відбувалися й в інших містечках та селах Галичини). Тут подана лише невелика кількість виступів С. Людкевича в його студентські роки. Треба зауважити, що далеко не всі виступи зафіксувала й галицька преса.

Перший повний публічний концерт С. Людкевича з "Львівським Бояном" відбувся 3 грудня 1899 р. в залі Робітничого дому м. Львова. Відгуки преси були дуже схвальні. "... Хори під управою молодого українського композитора і диригента "Львівського Бояна" п. Остапа Людкевича, то справді показали, що українське серце не потрібує аж виробляти собі артистичного смаку, бо він лежить у душі кожного українця. Не менша подяка належиться також і д. Людкевичеви, що знав, яку подати страву слухачам. Композиції М. Лисенка, Ф. Колесси й інших, композиції народних українських пісень входили в програму того вечора. І так: "Ой у полі три криниченьки", "Ой пущу я кониченька", "Ой на горі та женці жнуть", "Ой гук, мати, гук", "Ой бре море, бре" і нарешті "Ще не вмерла Україна"... Із справжнім вдоволенням треба піднести те, що д. Людкевич, розпоряджаючи невеличкими силами, устроїв такий чудовий концерт. Тут не лише видно артистизм – тут була щирість, був запал до такої важної цілі, як освідомлення зденаціоналізованих робітників" [4].

Більш інтенсивною була диригентська діяльність С. Людкевича у наступному 1900 р. Зокрема, 3 березня цього року С. Людкевич диригував "Львівським Бояном" на Шевченківському концерті не тільки в м. Львові, але й в інших містечках Галичини. Програма цього концерту складалася із кантати "Калина" Й. Кишакевича, "Було колись" та "Дівчина і рута" Ф. Колесси, "Тече вода з під явора", "Мені однаково" та кантати "На вічну пам'ять Котляревському" М. Лисенка.

Велика кількість виступів із "Львівським Бояном" і пов'язаних з ними репетицій мали для музичної освіти С. Людкевича, без сумніву, більше значення, ніж декілька консультацій з композиції у директора Львівської консерваторії, професора М. Солтиса та інших, відомих на той час музикантів.

У багатьох містечках Галичини відбувалися концерти львівських студентів, присвячені Шевченківським роковинам. Так 3 березня 1900 р. у Городку що на Львівщині "Львівські молоді співаки в числі десяти чоловік під батутою п. Людкевича, гарними співами чарували публіку... Концерт почав промовою д-р Лонгин Озаркевич. Відтак слідували хори мужеські, а було їх шість... Всі точки програми випали надсподівано добре. Львів'яни співали так гарно, що майже кожну точку на загальне бажання мусіли повторити... На закінчення відспівали гімн "Ще не вмерла Україна"... Се перший раз поминали городецькі русини батька Тараса концертом. Як на перший раз концерт випав під кожним зглядом добре" [9, 136].

Пам'ятним для С. Людкевича як диригента "Львівського Бояна" виявився Шевченківський концерт, що відбувся 27 березня 1900 р. у великому залі "Народного дому" м. Львова. У цьому концерті брав участь відомий співак О. Мишуга. У програмі, крім творів західноукраїнських композиторів, були й композиції М. Лисенка "На прю" й "Б'ють пороги".

У львівській періодиці зафіксований ще один відгук про концерт, що відбувся в Бурштині 1 квітня 1900 року. Зокрема, у часописі "Молода Україна" зазначено: "Подвійний квартет "Львівського Бояна", під батутою молодого талановитого композитора О. Людкевича, співав прегарно і виконавши справді концертово свої точки програми збирав заслужено грімкі оплески. Бурю оплесків викликала і точка фортепіанова, виконана п. Людкевичем... Вечір закінчив гімн "Ще не вмерла"... Гостей явилося много: кільканадцять священиків з родинами і кількадесять селян, також доволі світської інтелігенції, польська інтелігенція громадно... Сей обхід пам'яти Т. Шевченка – то перший прояв руського життя в Бурштині, що досі спав сном блаженних, хоча околиця Бурштина патріотична" [6, 80].

Початок нового навчального року – 13 жовтня 1900 – студентське товариство "Академічна громада" відзначає інавгураційними зборами, в яких С. Людкевич виступив зі своїм хором ("Львівським Бояном" – О. Ц.). на зборах студентського товариства "Академічна громада", присвяченому початку нового навчального року. Про це зазначено в часописі "Молода Україна": "Сходини відкрив Косевич... По промові слідувала часть вокально-музикальна програми. Хор зложений з самих членів "Академічної громади" під батутою тов. Людкевича звеличав сей вечір гарними піснями народних мотивів, як "Ой на горі, горі", "Та туман яром" і "Ой летіла горлиця". Пісні переплів тов. Пачовський, талановитий поет, своєю декламацією. Відтак хор відспівав прегарну пісню "Ой і не гаразд, запорожці", що її на жаданє зібраних членів мусів хор ще два рази повторити... На закінченє залунала "Ще не вмерла Україна" та "Не пора" [6, 80].

8 грудня 1900 р. С. Людкевич із молодими учасниками чоловічого складу "Львівського Бояна" брав участь у з'їзді українських студентів вищих шкіл Австрії в Чернівцях з нагоди заснування у цьому місті товариства "Молода Україна". Молодий диригент із цим складом хору виконав власний твір "Поклик до братів слов'ян" зі супроводом оркестру, обробки українських народних пісень та гімн "Ще не вмерла Україна" у своїй обробці. Враження від цього концерту зафіксував рецензент газети "Буковина", зазначаючи: "Концерт... випав знаменито. По раз перший оглядали Чернівці моторних львівських молодих людей, які не жалували ні сил, ні гроша, щоби додати величі так поважній хвилі та бадьорості... Перший раз залунали на чернівецькому ґрунті щиро народні українські мелодії Лисенка та Людкевича. По раз перший почулися у нас звуки всеукраїнського гімну на мелодію, яка виплекалася в грудях, закованих кайданами слова, нещасних наших братів на закордонній Україні... Хор мусів деякі речі, зокрема такі, як "На прю", народні пісні повторювати, а пісня "Про Купер'яна" з XVI в. так усіх одушевила, що оплескам не було кінця. І пісня "Ой і не гаразд, запорожці", що її відспівав квартет, подобалася рівно ж усім присутнім. А вже ж декламація "З боротьби титанів", виголошена самим автором, п. Василем Пачовським, викликала цілу бурю оплесків на доказ симпатії та признання для молодого автора. З цілого концерту винесла публіка дуже добре враження головно завдяки умілости диригента, молодого композитора, музики п. Людкевича" [5].

На особливу увагу заслуговував концерт "Львівського Бояна", що відбувся 13 грудня 1900 року у великому залі Народного дому м. Львова під керівництвом С. Людкевича. Він виконав твори М. Лисенка "Калина", "Ой діброво, темний гаю", "Пливе човен" та Д. Січинського "Дніпро реве". Цей концерт для диригента був знаменним ще й тому, що у ньому взяли участь його двоюрідний брат Іларіон Козак (у цей час він навчався у Відні) та відомий декламатор власних поезій В. Пачовський.

Репертуар концертів, якими диригував С. Людкевич із "Львівським Бояном", складався, в основному, з його власних творів та з Лисенкових обробок українських народних пісень для чоловічого хору a cappella. Так, на Шевченківському концерті в м. Комарно, що біля Львова 7 березня 1901 р. "Львівський Боян" виконував обробки українських народних пісень С. Людкевича "Ой на горі, горі", "Ой попід гай" та чоловічий терцет "Козаченьку", Лисенкові обробки українських народних пісень, хор "На прю" та гімн "Ще не вмерла Україна" на східноукраїнську мелодію в обробці С. Людкевича. У газетному повідомленні на цей концерт автор публікації зазначає: "О хорі під проводом диригента п. Людкевича не буду розписуватися, бо о нім знає і ширша громада; скажу лишень, що за кождою виконаною ним точкою не умовкали оплески, а лиця всіх сіяли вдоволенням" [5].

Отже, наприкінці XIX – на початку XX століть С. Людкевич яскраво заявив про себе не лише як про талановитого педагога, композитора та культурно-громадського діяча, але й як про перспективного диригента і організатора хорового концертного життя Галичини й Буковини. Його перші виступи із хоровим колективом "Львівського Бояна" засвідчили про серйозні наміри у сфері піднесення диригентського життя Галицького краю на більш високий рівень і дорівняти його до мистецького життя сусідніх європейських

держав – Польщі, Австрії, Чехії. В більшій мірі це йому вдалося, оскільки керований ним колектив завжди викликав захоплення не тільки в глядачів, а й у поважних тогочасних критиків-музикантів та кореспондентів місцевої преси. Все це, без сумніву, дає поштовх для майбутньої роботи в цьому напрямку і стимулюватиме для постійного підвищення його диригентської та хормейстерської майстерності.

Використані джерела

1. Без підпису. Виступ хору "Львівського Бояна" // Молода Україна. – 1901. – Ч. 7. – С. 266-267.
2. Без підпису. З концертного виступу "Львівського Бояна" // Руслан. – 1899. – Ч. 235.
3. Без підпису. З мистецьких новинок // Діло. – 1899. – Ч. 53.
4. Без підпису. З мистецьких новинок // Руслан. – 1899. – Ч. 263.
5. Без підпису. Концерт українських академіків в Чернівцях // Буковина. – 1900. – Ч. 142.
6. Без підпису. Мистецькі новини // Молода Україна. – 1900. – Ч. 2. – С. 80.
7. Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – Кореспонденційна книга А. Г. – 3. – С. 311.
8. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства "Боян" Л. Р. Ханик. – Львів, 1999. – 121 с.
9. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1. (1879–1939). З. Штундер. – Львів: ПП "Бінар–2000". 2005. – 752 с.

УДК 785.1(477)"XX"

Ольга Миколаївна Войченко
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

СТАН ТА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ: 60–70-ті роки XX ст.

Стаття присвячена складному періоду в розвитку українського джазу – 60–70-м рокам XX ст. Автор систематизує події, заходи, творчість вітчизняних джазових музикантів в традиційних (на сьогоднішній день) джазових центрах України.

Ключові слова: *джазове мистецтво, джазовий фестиваль, джаз-клуб, український джаз.*

The article is devoted to the difficult period in development of the ukrainian jazz – 60-70 years of XX item where attempt to systematize event is carried out, actions, creativity of ukrainian jazz musicians in the traditional (for today) jazz centers of Ukraine.

Keywords: *jazz art, jazz festival, jazz-club, ukrainian jazz.*

Розвиток джазового мистецтва в Україні в 60–70-х роках XX століття – цікаве явище з точки зору розповсюдження та форм існування. Саме в цей час в різних містах відкриваються джаз-клуби, організовуються та проводяться джазові фестивалі. Музиканти, які починали у 60-х, стали справжніми знавцями джазу. Сучасний український джаз базується на досвіді видатних українських музикантів 60-х років. В періодичних виданнях та музикознавчій літературі відсутня чітка систематика у періодизації та класифікації подій та заходів, які відбувалися в той час. Тому дана стаття є спробою упорядкувати та вписати у загальну онтологію історії джазу в Україні в період 60-70-х років.

Мета статті – створити за хронологічними та географічними ознаками систематику подій, тенденцій, дійових осіб періоду 60-70-х років у розвитку джазу в Україні.

Існує небагато монографічних та періодичних видань, які були б цілком присвячені аналізу розвитку джазової музики у 60-70-х роках. В основному це праці, були написані джазовими музикантами та діячами, пов'язаними з джазовим мистецтвом. Насамперед це праці В. Симоненка ("Мелодії джазу", "Антологія джазу", "Українська енциклопедія джазу"), А. Горбатюка, кандидатські дисертації В. Олендарьова "Вітчизняний джаз і проблема стилю" та В. Романка "Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація", статті в періодиці українських музикознавців О. Супрун, С. Золкіної, О. Кизлової. В період 60-70-х років з'явилися ґрунтовні публікації радянських музикознавців Г. Шнєєрсона та В. Конен. Серед російських дослідників, які присвятили свою діяльність пропаганді джазу та зробили вагомий внесок в історіографію джазового мистецтва, О. Баташов, Ю. Верменич, В. Фейєртаг. В їх працях постаті українських музикантів займають значне місце поряд із видатними російськими джазовими музикантами, з якими вони часто перетиналися на концертах та фестивалях.

Джазове мистецтво в Україні існувало та розвивалося ще до 60-х років, колискою українського джазу була Одеса, де починав свою творчу діяльність великий Леонід Утьосов з одеським "Теа-джазом". Але комуністичні лозунги про спрощення мистецтва (в тому числі музичного), нав'язування примітивної масової культури (радянська масова пісня) в канонах соціалістичного реалізму, роки війни та більш сувора післявоєнна цензурна політика щодо інтелектуального життя в країні (трагічні поста-

© Войченко О. М., 2011

нови 1948 року – так звана "справа композиторів") не сприяли розвитку та серйозній еволюції джазової музики в Україні до 60-х років.

З хрущовською відлигою починається важливий етап у розвитку вітчизняної джазової музики, джазовими центрами в Україні стають Дніпропетровськ, Донецьк, Одеса, Київ, Львів, Харків та інші міста.

Джазове мистецтво розвивалося в декількох напрямах: організація та діяльність джаз-клубів, організація та проведення джазових фестивалів, індивідуальна та колективна діяльність відомих вітчизняних джазових музикантів, створення та існування джазових колективів. Розглянемо, яку реалізацію ці напрями мали в українських культурних центрах у 60-70-ті роки, окреслимо основну географію розповсюдження джазового мистецтва в Україні зазначеного періоду, куди увійшли такі міста, як Дніпропетровськ, Донецьк, Одеса, Київ, Львів.

Розвиток джазового мистецтва у Дніпропетровську

Діяльність джаз-клубу

У 1961 р. у Дніпропетровську було організовано перший джаз-клуб, в концертах якого брали участь відомі в майбутньому музиканти: Володимир Коновальцев (саксофон), Юрій Біленко (саксофон), Валерій Куцинський (контрабас), Юрій Генбачів (барабани), Олександр Куценко (барабани), запрошеними гостями джаз-клубу в ті роки були відомі музиканти Костянтин Орбелян, Олег Лундстрем. У 1974 р. піаніст, аранжувальник та диригент Михайло Цигуткін заснував та став керівником вокального ансамблю "Гамма", який нині відомий в усьому світі.

Джазові фестивалі

В Дніпропетровську у 1968 р. організовано міжнародний джазовий фестиваль "Джаз на Дніпрі", відомий під назвами: "Юність-68, 69, 70, 71, 73", "Джаз-81, 82, 83", "Джаз на Дніпрі-87, 88, 90; 99-2005". У першому фестивалі брали участь ансамбль О. Коська, дует С. Трофімова та Г. Крижевського, "Дніпропетровський диксиленд" В. Букарєва, тріо Ю. Біленко, ансамбль М. Рожка (Дніпропетровськ), ансамбль "Студія-джаз" Ф. Спектора (Александрія), дует В. Скибіна і А. Осинова (Кемерово), ансамбль "Орлан" О. Киреєва (Уфа), Ч. Тебар (Іспанія), дует К. Хабіана та Д. Раша (США), В. Сухорослов, М. Гафіров (Перм), тріо М. Альперіна (Москва), квартет Л. Шпігеля (Харків), диксиленд астраханської консерваторії (Астрахань).

Гостями перших фестивалів були зірки радянського джазу того часу: Московський квінтет під керівництвом Г. Носова, О. Пищікова, тріо І. Бриля, квартет В. Коновальцева. На першому фестивалі відбулось відкриття біг-бенду під керівництвом О. Шаповала.

Джазовий фестивальний рух в Дніпропетровську в 60-70-ті роки набув серйозного розвитку та швидко став відомим у багатьох містах, на ньому грали представники Москви, Риги, Вільнюса, Вороніжа, Одеси, Львова.

Індивідуальна та колективна діяльність видатних вітчизняних джазових музикантів

Олександр Шаповал – кларнетист, саксофоніст, флейтист, аранжувальник, керівник оркестрів, педагог. На початку своєї діяльності грав в естрадних оркестрах Дніпропетровського гірничого інституту, Дніпропетровського заводу ім. К. Лібкнехта В. Марховського, з 1974 року грав та керував ансамблем Дніпропетровської філармонії "Водограй". Згодом він стає відомим музикантом і керівником Київського біг-бенду.

Джазові колективи

На початку 60-х років в Дніпропетровську було засновано перші джазові оркестри: І. Усачова при Дніпропетровському палаці студентів, Ю. Сигалова, оркестри Ю. Біленко та Ю. Півака при БК ЮМЗ. В 1961 році в оркестрі клубу заводу ім. Комінтерну під керуванням Олега Лаптєва розпочинається творчий шлях Віктора Двоскіна та Юрія Кутєпова. Спочатку дніпропетровські джазові музиканти вчилися грати і співати, копіюючи західних музикантів, потім з'явилися джазові обробки для різноманітних вокально-інструментальних складів народних пісень, ще пізніше – авторські роботи самих музикантів.

У 1969 році було створено біг-бенд "ЗЛК-69" під керуванням диригента та аранжувальника Володимира Марховського. В оркестрі почали творчий шлях багато талановитих музикантів: Олег Анапольський, Микола Волков, Олександр Гуров, Олександр Іщук, Євген Ковзанович, Ігор і Віктор Чебани, Анатолій Днєпров, диригент Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка Юрій Кутєпов, саксофоніст, аранжувальник і диригент Юрій Біленко, засновник ансамблю "Кредо" Олег Коський, диригент Київського театру естради, керівник Київського біг-бенду Олександр Шаповал. Репертуар оркестру мав досить широкий діапазон: відоміші класичні композиції М. Фергюссона, В. Германа, Б. Річа, К. Джонса, К. Бейсі, аутентичні твори вітчизняних авторів ("Африканський концерт" М. Кажлаєва, "Кобзарева дума" О. Шаповала). Широка географія гастролей колективу зробила музикантів відомими в усій країні, та у 1970 р. оркестр був визнаний кращім біг-бендом України.

Проте на початку 70-х років спостерігається тенденція поступового згортання у розвитку джазового мистецтва не тільки в Дніпропетровську, а й в інших містах – центрах джазової музики. У 1973 р. переривається на багато років фестиваль "Джаз на Дніпрі", у 1974 р. закривається джаз-клуб. Серед причин, які зумовили ці події, можна назвати експансію популярної музики та пов'язану з нею переорієнтацію слухацької аудиторі, організовані заходи проти поширення джазової музики на політичному рівні.

Але це змогло зупинити ті починання у розвитку джазу, які спостерігалися у 60-х роках, та вже в другій половині 70-х років починається новий якісний етап у розвитку та розповсюдженні джазу не тільки Дніпропетровська, а й всієї країни.

У 1974 р. у Дніпропетровську створюється професійний вокально-інструментальний ансамбль "Водограй" під керівництвом В. Марховського, а згодом – О. Шаповала. У другій половині 70-х цей колектив був майже єдиним джазовим осередком у місті, проте музиканти колективу швидко набули всесоюзної популярності.

Створення ДООМАД (Дніпропетровське обласне об'єднання музичних ансамблів і дискотек) у 1979 р., на відміну з ООМА в Одесі, зіграло позитивну роль. Саме під егідою цього об'єднання відродився фестиваль "Джаз на Днепрі".

Розвиток джазового мистецтва у Донецьку

Діяльність джаз-клубу

У 1967 р. у Донецьку відомий колекціонер джазової музики Віктор Дубільєр організував перший джаз-клуб "Донбас-67". Джаз-клуб мав приміщення у Будинку культури, але часто музиканти збиралися неофіційно у квартирі у Дубільєра. В Донецьк в той час через його закордонні зв'язки приїжджали музиканти з Польщі, Югославії: Арсен Дедич, Зденка Вучкович, джазові ансамблі "Червоні гітари", "Трубадури". Сам Дубільєр у 1967 р. побував на джазових фестивалях у Празі, в Талині.

Донецький джаз-клуб збирався один раз на тиждень, раз у місяць музиканти виступали з новими програмами, серед організаторів музичних заходів яких був піаніст Володимир Чалий. Грали нині видатний український джазовий трубач Валерій Колесніков, піаніст Євген Ксенофонтов. В 60-70-х роках в вищих навчальних закладах, таких як Медичний інститут, Торговельний інститут, Політехнічний інститут діяли джазові ансамблі та біг-бенди (відповідно – під керівництвом Олександра Фаєрмана, Володимира Рубана та Анатолія Чумака), також музиканти часто приймали участь у джаз-клубі.

Джазові фестивалі

З початку 60-х років формувалася ідея про організацію та проведення джазового фестивалю у Донецьку, у 1969 р. відкрився перший Донецький джазовий фестиваль "Донецьк-100", присвячений сторіччю міста. У першому фестивалі брали участь ансамбль джаз-клубу "Донбас-67", тріо Є. Ксенофонтова (Донецьк), естрадний оркестр "Автострада" А. Мірзояна (Дніпропетровськ), квартет запорізького джаз-клубу "Синкопа" А. Зульфугарова (Запоріжжя), квартет В. Молоткова (Київ), секстет харківського музичного училища (Харків), квартет воронезького технологічного інституту (Вороніж), тріо А. Ескіна (Ростов-на-Дону), квартет М. Левиновського (Саратов), квартет В. Бєліченка (Таганрог). Визнання цього джазового форуму відбулося в різних країнах, в Новому Орлеані (колиски світового джазу) зберігається логотип Донецького джаз-клубу та першого джазового фестивалю.

Донецький джазовий фестиваль проходив кожні два роки, найпомітнішим став "Донецьк-110" 1979 р. У ньому брали участь славетні джазові музиканти з усього Радянського Союзу: ансамбль М. Левиновського, ансамбль І. Бриля, камерний джаз-ансамбль "Каданс" Г. Лукьянова (Мостава), вокалістка Т. Оганесян (Єреван), ансамбль "Мугам" В. Мустафи-Заде (Баку), тріо сучасного камерного джазу (Вільнюс), тріо Т. Найсоо (Талин), ансамбль "Мрія" В. Васкевича (Одеса), джаз-ансамбль дніпродзержинської дитячої музичної школи.

Індивідуальна та колективна діяльність видатних вітчизняних джазових музикантів

Одним з засновників Донецького джазового фестивалю є Валерій Колесніков, відомий трубач, флюгельгорніст, керівник джазових ансамблів. Уродженець Луцька, пов'язав життя і творчість з Донецьком. З музичного училища займався джазом, включаючи службу в армії, де він грав в духовому оркестрі при військовому ансамблі пісні і танцю. З 1965 р. почав виступати як серйозний джазовий музикант соліст, був лауреатом всесоюзних та міжнародних конкурсів, з 1977 по 1985 роки постійно грав в складі оркестру "Золоті роки джазу". Зараз викладає на джазових факультетах Донецької та Ростовської консерваторій. В 70х роках ним записано два відомих альбоми: "Ліричний настрій" (1978 р.), "Джаз у Донецьку" (1979 р.).

Одним з відомих діячів джазового мистецтва у Донецьку був піаніст, керівник ансамблю, педагог Володимир Чалий. У 1965 році він закінчив Донецьке музичне училище, стояв у витоків джаз-клубу, у 1969-1973 рр. керував ансамблем "Дружба", виступаючи на донецьких фестивалях разом із В. Колесниковим, А. Сажнєвим, В.Денежним, К.Рильським. У 1983 р. переїхав у Мурманськ, закінчивши ленінградський інститут культури і мистецтв, організував у мурманському музичному училищі естрадно-джазовий відділ.

Розвиток джазового мистецтва в Одесі

Індивідуальна та колективна діяльність видатних вітчизняних джазових музикантів

Друга половина 60-х років відкрила видатних одеських виконавців. Володимир Васкевич – глибокий знавець сучасного джазу, обрав педагогічний шлях, вчив своїх учнів власним виконавським секретам. Костянтин Швуїм – піаніст, який навчився джазової виконавської майстерності, відвідуючи репетиції інших піаністів, здобув власний виконавський стиль завдяки творчим експериментам (з підсилювачами) та самобутній манері видобування звуків, колористичність гри піаніста досі дивує колег і слухачів. Сергій Терентьєв – піаніст-віртуоз, випускник школи ім. Столярського і консерваторії ім. Неждановой, його слухали із захопленням гранди ленінградського джазу: М. Костюшкін, С. Раєвський. Олександр Айхенвальд, музично напівграмотний, самотужки оволодів фортепіано, грав по слуху, мав блискучу виконавську техніку та витончений художній смак. Михайло Алейников – саксофоніст, музичну кар'єру розпочав у Херсоні, з 1965 р. був керівником біг-бенду Палацу студентів в Одесі.

Джазові колективи

У 70-х роках в Одесі існував ансамбль джазових музикантів, які грали на танцмайданчиках в парках у зеленій зоні Одеси, у складі: Сергій Терентьєв (клавішні), Борис Недлер (барабани), Джон Кумаритов (бас), Додик Дойбан (барабани), Валерій Гольдберг (гітара), Робік Ундорф (бас), Аркадій Астафьєв (труба), Сіма Кандиба (саксофон), Ріта Юнг (вокал).

На початку 70-х років клубні та ресторанні оркестри Одеси були об'єднані в організацію ООМА (Одеське об'єднання музичних ансамблів). Почались перевірки та неприємності у музикантів, що мали на меті "чистку" джазової культури в місті, яке сьогодні є одним з джазових центрів в Україні.

В 60-70-ті роки Одеса мала всі важелі претендувати на одну з джазових столиць Радянського Союзу. Високі джазові традиції, розпочаті Леонідом Утьосовим ще в 20-ті роки, завдяки його "Теа-джазу" Одеса прославилась на всю країну, спеціально приїздили слухачі з усіх куточків послухати музикантів, широка гастрольна діяльність сприяла популяризації джазу серед всіх верств населення.

У 1975 р. було організовано ансамбль "Мрія" в ООМА, засновник і керівник, випускник Одеської консерваторії, Володимир Васкевич визначив джазовий напрям колективу – джазові аранжування фольклору народів СРСР, серед учасників були випускники вищих музичних закладів Одеси і Ленінграду: Володимир Васкевич (саксофон), Сергій Терентьєв (рояль), Арнольд Шафиров (труба), Олег Вальцев (тромбон), Олег Гольдберг (гітара), Олександр Бреславський (бас), Олександр Омельченко (барабани), Тетяна Чернова (вокал).

Діяльність джаз-клубу

У 1979 р. було відкрито Одеський джаз – клуб "Рифф", який очолив Ю. Юстратов.

Розвиток джазового мистецтва в Києві

У 60-х роках у джазі з'явилися імена, які прославили місто Київ: Володимир Симоненко, Євген Дергунов, Володимир Молотков, Анатолій Шарфман, Євген Яценко, Костянтин Ходос, Зіновій Народецький, Вадим Дмитренко, Вадим Ільїн.

Діяльність джаз-клубу

У 1962 р. було відкрито Київський джаз-клуб, який очолили Б. Шелунцов та В. Симоненко, у 1965 р. відбулася реорганізація, змінилася назва – МКМ (Молодіжний клуб "Мрія"), під егідою якого проводились джазові концерти в місті, згодом відкрилася федерація молодіжних клубів (ФМК), де був проведений перший в Україні конкурс джазових ансамблів і виконавців у 1966 р.

Індивідуальна та колективна діяльність видатних вітчизняних джазових музикантів

Володимир Симоненко – музикознавець, громадський діяч. На зорі професійної кар'єри працював у видавництві "Музичної України". В юності грав в джазових ансамблях як піаніст, з 1969 р. виступає з лекціями про джаз не тільки в Києві, а й в різних містах, веде культурно-пропагандистку роботу серед робітничих верств населення, займається видавництвом, серед його робіт – відомі книги про джаз ("Мелодії джазу", "Антологія джазу" тощо). Зараз кожен рік в рамках фестивалю Київські музичні вечори проводиться вечір пам'яті видатного діяча, подвижника джазового руху в Україні Володимира Симоненка.

Євген Дергунов – піаніст, керівник оркестрів та ансамблів. Набув практики диригента з музичної школи, брав участь в проектах 60-70-х років: джаз-оркестр "Дніпро", оркестр "Золотий вогник", джаз-оркестр Едді Рознера. Стояв у витоків формування київської джазової школи, одним з засновників естрадно-джазового відділу в Київському державному училищі ім. Р. Глієра, в якому викладав до кінця життя, виховав багато джазових професійних музикантів. За своє життя брав участь в різноманітних фестивалях: Молодіжний джаз-форум (Болгарія), "Горизонти джазу" (Кривий Ріг), Джаз Пап-фест" (Ужгород), "Осінній марафон" (Київ), Дармштадт джаз-фест (Німеччина), багаточисельних Днях культури Україні в Росії, Польщі, Німеччині тощо. Є. Дергунов написав більше 2000 аранжувань, які виконували оркестри Ю. Силантьєва, В. Здоренка, окремий показний оркестр ЗС України, біг-бенди О. Лундстрема, А. Кролла, К. Орбеляна, М. Резницького, Київський квартет саксофоністів (спеціально для цього колективу автор писав окремі аранжування) [4, 12]. Зараз проходить фестиваль пам'яті славетного музиканта в Київській дитячій музичній школі джазового мистецтва на Лівому березі.

Володимир Молотков – гітарист, керівник оркестру, педагог. Грав в оркестрах Києва (ансамбль Є. Яценка, оркестрі Київського держцирку В. Петруся) та Целінограду. З кінця 60х почав тісно співпрацювати з В. Колесниковим, з яким приймали участь у джазових фестивалях Донецька, Дніпропетровська, Ставрополя. З 1970 року стає керівником естрадного оркестру Київського інституту цивільного повітряного флоту. Експериментатор у звуковидобуванні, технічних приладів для виконавства на гітарі, В. Молотков виховав нове покоління київських джазових музикантів.

Анатолій Шарфман – віолончеліст, диригент, керівник оркестрів, педагог, з 1960 року керував Київським диксилендом, естрадного оркестру Київського авіаційного заводу ім. О. Антонова, в майбутньому, вже у педагогічній діяльності, очолив естрадно-джазовий відділ Київського училища ім. Р. Гліера та студентський біг-бенд.

Євген Яценко був керівником секстету Київського джаз-клубу, грав у джаз-кафе "Мрія", естрадному оркестрі БК "Арсенал", "Київському диксиленді" І. Сергеєва.

Костянтин Ходос – гітарист, винахідник, керівник ансамблів. З 1960 багато років грав і керував естрадно-молодіжним ансамблем Центрального будинку працівників мистецтв УСРС. Сконструював першій в Україні електроорган (1960 р.).

Вадим Ільїн – композитор, піаніст, вібрафоніст, саксофоніст, аранжувальник, керівник оркестрів (в ансамблі Київської групи "Цирк на сцені", у Ю. Братолюбова, у квартеті Київського джаз-клубу, джаз-оркестрі "Дніпро" І. Петренка, ансамблю Київського медичного інституту ім. О. Богомольця та Жовтневого палацу культури, ансамблю М. Резницького), один з перших джазових музикантів, який підтримував джазовий фестивальний рух в Україні.

У 1972 р. вийшов єдиний журнал, присвячений джазовій музиці, редактором якого був В. Симоненко, у 1978-1979 рр. на радіо "Промінь" виходила передача "25 хвилин джазу", ведучими якої були М. Аммосов та В. Симоненко. Це були кваліфіковані, цікаві розповіді про історію світового джазу (згодом ця ідея перетрансформувалася в телевізійні передачі на каналі Тет-А-Тет, які з 1992 р. вів джазовий експерт Л. Гольдштейн). У 1979 р. було засновано Київський театр естради, де працював Київський біг-бенд, який очолив О. Шаповал.

Розвиток джазового мистецтва у Львові

У Львові ще до 60-х років існував "Теа-джаз", який виховав багатьох львівських джазових музикантів, згодом з'явилися оркестри і ансамблі, та джазове мистецтво у місті мало серйозний розвиток та набуло самобутнього вигляду. Серед музикантів, які починали джазовий рух у Львові, були: Мирослав Скорик, Олександр Авдєєв, Михайло Ярошевський, Михайло Балабан, Ігор Хома.

Індивідуальна та колективна діяльність видатних вітчизняних джазових музикантів

Мирослав Скорик – всесвітньовідомий композитор, велику частину життя і творчості присвятив джазовій музиці. Повернувшись з Москви, де він захистив кандидатську дисертацію про ладову систему С. Прокофьєва у Б. Кабалевського, у 1979 р. створив у Львові естрадний ансамбль "Веселі скрипки", для якого написав збірник джазових пісень, джазові твори і обробки для фортепіано, з якими виступав на естраді як піаніст.

Олександр Авдєєв – диригент, керівник ансамблів, у 1959 р. очолив естрадний оркестр заводу "Львівсільмаш" та у 1961 році – естрадного ансамблю кінотеатру ім. Я. Галана, брав участь у концертах оркестру БК Львівської південно-західної залізниці О. Житницького.

Михайло Ярошевський – трубач, диригент, керівник оркестрів. Концертна діяльність музиканта пов'язана з джаз-оркестрами львівських кінотеатрів ім. Б. Хмельницького та "Дніпро", естрадними оркестрами Львівського державного університету ім. І. Франка, Львівського автобусного заводу, оркестру "Високий замок", естрадного оркестру центрального парку культури і відпочинку ім. Б. Хмельницького, оркестру Львівського держцирку. Був керівником всіх перелічених колективів, таким чином, став на чолі джазового концертного руху у 60-70-х роках у Львові.

Відтак, період 60-70-х років XX століття для України є важливим з точки зору формування, зародження, відкриття джазового мистецтва взагалі. В провідних центрах країни відкриваються джаз-клуби: перші – в Дніпропетровську, Донецьку, Києві, пізніше – у Львові, Одесі, перші джазові фестивалі. Саме у ті роки відбувається професійна орієнтація на джазову музику – відкриваються джазові відділення в музичних школах, училищах, інститутах. Проводиться величезна культурно-просвітницька робота серед населення: кожне підприємство мало свій джазовий оркестр або ансамбль. Звісно, були й негативні моменти, які особливо відчувалися у першій половині 70-х років, але це можна сприймати як певну хворобу зростання, люфт, який передував ще більшому розвитку джазового мистецтва в Україні.

Використані джерела

1. Баташев А. Музыка жизни / А. Баташев // Огонек. – 1993. – №№ 31, 3.
2. Баташев А. Советский джаз / А. Баташев. – М., 1972.
3. Баташев А. Феномен импровизации / А. Баташев // Советская музыка. – 1987. – № 2.
4. Верменич Ю. Джаз. История. Стили. Мастера / Ю. Верменич. – СПб., 2007.
5. Горбатюк А. Хоть джаз и не родился в Одессе / А. Горбатюк. – К., 1995.
6. Золкина С. История джаза в Днепропетровске / Золкина С. – Дніпропетровськ, 2003.
7. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – М., 1984.
8. Русская Советская эстрада 1946-1977. Очерки истории [сб. статей]. – М., 1981.
9. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / В. Симоненко. – К., 2000.
10. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера [сб. статей]. – М., 1987.
11. Супрун Е. "Жажда успеть": памяти Евгения Дергунова / Е. Супрун // Полный джаз. – Вып. 7. – 2001. – С. 12.
12. Фейертаг В. Джаз. Энциклопедический справочник / В. Фейертаг. – СПб., 2008.

УДК 78.07

Костянтин Юрійович Давидовський
викладач-методист Київського
інституту музики ім. Р.М. Глієра,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті розкрито зв'язок смислового ряду понять: творчість – творча мистецька діяльність – мистецьке середовище. Досліджена мистецька діяльність як важливий чинник формування сучасного мистецького середовища. Доведено значення позаурочних творчих культурних заходів у формуванні творчої особистості та мистецького середовища.

Ключові слова: *творчість, творча діяльність, творча особистість, позаурочні творчі заходи, мистецьке середовище.*

The article considers a sense correlation of the range of definitions: creativity – creative art activity – artistic environment. It investigates an art activity as an important factor of forming of the modern artistic environment. A significance of extra studying creative cultural arrangements on the formation of the creative personality and art environment is proved.

Keywords: *creativity, creative activity, creative personality, extra studying arrangements, artistic environment.*

У сучасних дослідженнях в галузі філософії, культурології, мистецтвознавства і педагогіки дедалі частіше зустрічаються такі філософсько-культурологічні терміни, як "культурна діяльність", "художня діяльність", "творча діяльність", "творча мистецька діяльність" в контексті таких понять, як "соціокультурна реальність", "культурний простір", "культурне середовище", "мистецьке середовище", "творчо-виховне середовище" тощо. Мета статті полягає у виявленні тісного зв'язку між цими поняттями та в доведенні значення позаурочної творчої діяльності закладів музичної освіти у формуванні сучасного мистецького середовища.

Зв'язок між вищезазначеними термінами проявляється як у дефініціях, так і у їх смислах. Так, творчість – це діяльність, що породжує дещо якісно нове, відмінна неповторністю, оригінальністю і суспільно-історичною унікальністю, здатністю приходити до нових вирішень існуючих проблем. Творчість, за визначенням Нової філософської енциклопедії, – категорія філософії, психології і культури, яка відображає найважливіший сенс людської діяльності, що полягає в збільшенні різноманіття людського світу в процесі культурної міграції [2, 18]. Творчість є також деяким аспектом розвитку особи, що відноситься до переходу на високий інтелектуальний та духовний рівень. Творчий індивід виокремлюється з популяції тим, що здатний вирішувати певне коло завдань, що постійно виникає, з більш високою якістю за той же час. Люди творчої праці утворюють соціальну групу, функція якої полягає у вирішенні спеціальних завдань інтелектуального і духовного типу, формують своєю творчою діяльністю культурно-мистецьке середовище.

Отже, творчість виступає результатом діяльності людини – форми активного ставлення до навколишнього світу з метою його перетворення [2, 255]. Поняттям діяльності охоплюються різні форми людської активності (економічна, політична, культурна діяльність тощо) і сфери функціонування суспільства. За допомогою цього поняття даються характеристики різних аспектів і якостей буття людей (діяльність фізична і розумова, творча і руйнівна тощо). В плані соціально-філософському і методологічному поняття діяльності використовується для характеристики специфічного способу людського буття, тобто воно використовується як принцип дослідження, пояснення і розуміння суспільного і індивідуального життя людей, має універсальний характер під час аналізу будь-яких явищ, що пов'язані з людиною як активним суб'єктом, отже, має велике значення для вирішення низки філософських, соціологічних, культурологічних і педагогічних проблем.

В такому висвітленні речі та явища людського світу показують свої соціальні значення, сліди плідних і руйнівних людських дій. Так виявляється предметність людської діяльності, її реалізованість в матеріалі. Проте наочність діяльності, по суті, означає соціальність її, адже предмет не замикає людську самореалізацію, а відкриває її соціальному світу, іншій людині, "транслює" її у просторі та часі соціального процесу.

Але соціальність людської діяльності не зводиться до її спільності. Індивідуальна діяльність людини теж є соціальною, оскільки вона реалізує (виявляє, створює, добудовує, синтезує) людські сили та здібності, відтак бере участь у відтворюванні соціального процесу. Індивідний аспект людської діяльності, соціальний за своїм змістом і наочний по формах свого втілення, є "ядром" і "серцевиною" діяльності. Іншими словами, діяльність без самореалізації індивідів просто неможлива.

Самореалізація особистості найбільш повно реалізується в творчій мистецькій діяльності, яку характеризує свідома активна діяльність людини, спрямована на пізнання і перетворення дійсності,

© Давидовський К. Ю., 2011

що створює нові оригінальні предмети, твори тощо, які ніколи раніше не існували і сприяють подальшому розвитку культури і мистецтва. У найрозвиненішому вигляді творча діяльність виступає в сфері виробництва, збереження, розподілу і споживання духовних цінностей, тобто в сфері духовної культури. Не випадково із стародавніх часів існує розгалужена мережа спеціальних соціальних інститутів і установ, призначених для здійснення культурно-творчої діяльності (концертні зали, театри, бібліотеки, музеї, кінотеатри тощо). До них необхідно віднести також професійні заклади мистецької освіти, які готують фахівців галузі культури і мистецтва.

Функціонування культурної діяльності в цій сфері викликало до життя великий загін людей, що професійно займаються культурною діяльністю, ту частину сучасної інтелігенції, яку називають працівниками культури і мистецтва й які формують "ядро" мистецького середовища.

Творча діяльність у широкому та у вузькому значенні є діяльністю з самореалізації творчих сил особистості, її здібностей, потреб, дарувань, творчих можливостей. У будь-якому випадку це – людиностворююча діяльність, спрямована на формування визначеного типу людської особи в інтересах даного суспільного середовища. Її суб'єктом і об'єктом може виступати тільки людина.

Спірним моментом у визначенні творчої мистецької діяльності залишається ідентифікація її саме як творчої. Вже сама оцінка будь-якої соціальної діяльності людини як культурної або, навпаки, як некультурної означає оцінку впливу цієї соціальної діяльності на людину, на розвиток її творчих здібностей. На нашу думку, творчою може бути встановлена така соціальна діяльність людини, яка справляє безпосередній благотворний вплив на розвиток особи у напрямі гармонійного сприйняття та відтворення загальнолюдських цінностей. І навпаки, антиподом творчої є така діяльність, яка перешкоджає розкриттю здібностей і дарувань людини, заважає гармонійному розвитку особи, активній самореалізації, наприклад, деякі комерційні проекти масової культури, які через демонстрацію культу грубої сили, насильства, порнографії тощо стимулюють прояв у людини тваринних інстинктів.

Важливим показником будь-якої культурної діяльності можна вважати ступінь творчого характеру цієї діяльності.

Вся культурна діяльність по своїй сутності – діяльність творча, оскільки вона пов'язана з процесом самореалізації особи. Можна погодитися з Л. Коханом, який розглядає творчість саме як процес самореалізації особи, розкриття її здібностей і дарувань, як опредмечування їх в створених особою цінностях. В творчості колективній та індивідуальній Л. Кохан виокремлює два рівні:

— творчість як збагачення культури, як створення загальнозначущих цінностей;

— творчість як самореалізація особи, як її наочне ствердження в світі, як розкриття її здібностей і талантів [6, 30].

Звичайно, далеко не у будь-якої особистості самореалізація підіймається до її вищого щабля – створення загальнозначущих цінностей, що вносять нове в культуру. Але було б принципово неправильно творчість у сфері культури обмежувати тільки її першим, вищим рівнем. Учасник відкритих концертів, спектаклів, інших творчих позакласних заходів навчальних закладів мистецької освіти частіше за все не збагачує культуру новими досягненнями. Проте він зайнятий дійсно творчою мистецькою діяльністю.

Необхідно враховувати також, що і споживання духовних цінностей, якщо воно пов'язано з напруженою роботою мислення, співпереживанням, співтворчістю, також сприяє самореалізації особи і на повній підставі може бути названо творчою діяльністю. Теодор Адорно – німецький філософ, який започаткував напрям музичної соціології, наводить думку про те, що слухання та інтерпретація музики своєю складністю не поступається її створенню, а значить походить від особливих природних можливостей і не доступна будь-кому [1].

Отже, правомірним є твердження, що вся культурна діяльність, якщо вона сприяє реалізації і розвитку особи, може бути названа творчою діяльністю. Але при цьому не можна забувати, що тут йдеться про різні рівні творчості, що по своїй соціальній цінності для суспільства і для самої особи нерівнозначне. Споживання культури навіть у тому випадку, коли воно є "продуктивним споживанням" і необхідне для подальшого виробництва духовних цінностей, жодним чином не можна прирівнювати до участі в самостійному духовному виробництві.

Отже, в понятті творчої діяльності можна виокремити: 1) створення принципово нового; 2) розвиток, деталізацію, конкретизацію цього нового; 3) реалізацію, здійснення цих нових ідей в житті.

Всебічний аналіз терміна "творча мистецька діяльність" спонукає дослідника звернутися до середовища, в якому відбувається діяльність особистості (колективу, інституцій тощо), котре створюється діяльністю людей і одночасно впливає на формування та розвиток суб'єктів мистецької діяльності, тобто соціокультурного середовища (у широкому розумінні цього терміна як штучного середовища людини у сукупності його соціальних, економічних, політичних та інших вимірів) та мистецького середовища (у більш конкретній сукупності духовних, художніх вимірів).

Культурно-мистецьке середовище – це цілісне і водночас складно організоване соціокультурне явище. Аналіз наукових джерел з теорії та історії культури дозволяє розкрити ґенезу культурно-мистецького середовища, сутністю якої є сукупність умов, що створюються під інтенсивним впливом відповідних чинників утворення, існування, розвитку і споживання матеріальних та духовних продуктів людської життєдіяльності. Під сутністю умов розуміється система соціально-культурних координат, де діє певний суб'єкт, який одночасно є і творцем і споживачем мистецького продукту.

Між творчою особистістю і громадським середовищем встановлюється мінливий взаємозв'язок і взаємодія, в процесі якого перший постійно, хоч іноді й опосередковано, відображає себе в мистецькому середовищі, видозмінюючи його самим фактом своєї творчої діяльності, вносить свій внесок у його функціонування. Середовище ж, зі свого боку, репродукується та відтворюється в митці, формує його особистість як частину самого себе. Як зазначав італійський історик Ліонелло Вентурі, "особистість та суспільство – це дві передумови, – якщо взяті окремо, то вони не можуть дати нічого цінного, але в своїй сукупності створюють як сам твір мистецтва, так і основу для історичної інтерпретації" [5, 6].

Роль людини-творця та значення її творів, взаємодію між нею і творчим мистецьким середовищем досліджували: І. Безгін, В. Бітаєв, Ю. Давидов, О. Леонтьєв, Л. Крупеніна, Ю. Лотман, А. Парадов, Б. Парахонський, К. Платонов, К. Приходченко, С. Рейнак, О. Семашко, О. Туріна, К. Юдова-Романова, Р. Якобсон та інші вчені.

Так, Ю. Лотман зазначав, що художник у своїх роботах повторює образ життя, властивий об'єктивній реальності. Оточуючі його події та явища виявляються в певній матеріальній моделі, системі відносин, які він відтворює конструкцією свого твору [6, 318–319].

Отже, на основі суспільного світогляду в майстра складається своє сприйняття та розуміння життя, формується свій образний світ. А твори митця є не лише повторенням, відбиттям реальної дійсності, а й відображенням його внутрішнього світу.

У науковій літературі поняття "середовище" визначається як сукупність природних, суспільних, матеріальних і духовних умов, в яких відбувається діяльність будь-якого організму; як соціально-побутові умови у житті людини; як оточення особистості, пов'язане з нею спільністю життєвих умов, занять, інтересів, фізичними та соціальними умовами тощо.

Дослідники розглядають мистецьке середовище з різних боків: як явище: 1) що створюється митцями як суб'єктами культури і мистецтва та соціальної групи, а тому воно є предметом уваги філософів, культурологів, соціологів; 2) що створюється в процесі взаємодії митців із буттям і є предметом уваги вже не лише соціологів, а й мистецтвознавців; 3) як інститут і певним чином організований процес виробництва, відображення, зберігання і споживання художніх образів, культурних цінностей, що цікавлять митця як творчу особу. В останніх дослідженнях з мистецтвознавства мистецьке середовище виступає в якості теоретичної моделі, інтеграційної константи. Як теоретична модель – це стійка естетична категорія існування людини в цілісності особистісних елементів, в якій перебуває конкретний суб'єкт у відповідному осередку його соціокультурного оточення; як інтеграційна константа – це стійка форма буття людини, в якій взаємодіє певна особа у відповідній ніші суспільної сфери [10].

Л. Крупеніна так визначає мистецьке середовище міста: "це структура взаємодій (перш за все, соціальних), представників різних видів мистецтва, критиків, інтелігенції, меценатів з приводу мистецтва, яка склалася в міському культурному просторі" [7, 18].

Термін "мистецьке середовище" знайшов своє визначення і в законодавчому просторі. Так, Закон України "Про культуру", який визначає правові засади діяльності у сфері культури, регулює суспільні відносини, пов'язані із створенням, розповсюдженням, збереженням і використанням культурних цінностей, розмежовує поняття культурно-мистецького середовища і культурного простору. Стаття 1 Закону дає терміну культурно-мистецьке середовище таке визначення: "творчі працівники, працівники культури, об'єднані в професійні творчі спілки, національно-культурні товариства, працівники закладів культури всіх форм власності". Значення культурного простру України тлумачиться як більш універсальне, як сфера, в якій "у відповідності до законодавства України ведеться культурна діяльність та забезпечуються культурні й дозвіллєві потреби громадян України, що охоплює ефірний простір радіо та телебачення, сферу поширення друкованої періодики та книговидавничої продукції, ринок культурних благ, а також культурно-мистецьке середовище" [11].

Спрощене, проте зрозуміле пересічній особі тлумачення терміна "мистецьке середовище", можна знайти в мережі Інтернет: "Мистецьке середовище – широке поняття, що характеризує всю сукупність властивих даному суспільству культурних цінностей, звичаїв і звичок". Зарубіжні сайти дають і такі визначення: "культура, що оточує тебе", "те, що має глибокий вплив на локальну націю, установу, особистість" тощо.

Множинність визначень і тлумачень терміна "мистецьке середовище" свідчать про те, що його необхідно розглядати як комплексне поняття, як мистецький простір з пам'яттю людського загалу в системі образно-знакових координат: художніх текстів, знаків, символів, звуків.

Отже, можна зробити висновок: залежно від конкретних потреб і об'єктивних умов, що складаються історично, людина засвоює відповідний текст і звертається в процесі творчої діяльності до тих чи інших еталонних моделей культурного середовища, споживаючи і перетворюючи їх.

Загальною особливістю нової соціокультурної реальності України є зміна ціннісних орієнтацій, багатовекторність у визначенні базових цінностей і їх акцентування на особистісному вимірі. Перехідний період, що затягнувся після набуття Україною незалежності майже на два десятиліття, характеризується анемією, втратою моральних орієнтирів, зростанням моральної деградації суспільства, його корупцією та криміналізацією. Найголовніше завдання нового мистецького середовища в цих критичних умовах полягає в збереженні минулих досягнень та пріоритетів національної культури і мистецтва та в протидії засиллю негативних тенденцій. Як відзначає К. Приходченко, сильна особистість здатна

в процесі своєї творчої діяльності сприяти позитивним змінам в мистецькому середовищі. "Світлу культуру", тобто стійкий емоційний захист, надають людині сім'я, батьки, викладачі, надійні друзі, мистецтво, культурні національні та етнічні традиції, причому не тільки в формі споживання культурних об'єктів, а й у створенні-відтворенні їх в процесі творчої мистецької діяльності особистості [9]. Саме це дає можливість людині самопізнавати, самовиражати, самоудосконалювати та самоствердж увати себе.

Перед навчальними закладами музичної мистецької освіти стоять завдання усвідомити національну культуру та світову духовну спадщину, розвивати першу, зберігаючи й спираючись на останню, протистояти так званій "чорній культурі", яка представлена в першу чергу засобами масової інформації, негативно впливає на внутрішній світ людини, створює систему хибних цінностей і руйнує, спотворює емоційний світ людини.

Ще в 1902 р. філософ та економіст С. Булгаков в статті "Основні проблеми теорії прогресу" застерігав людство проти "культурного варварства", вважаючи, що "культурою і культурністю в очах економічної науки" виступає зростання потреб людини і їх задоволення, а "культурне варварство", на його думку, "виробляється сучасним економічним життям, не краще, а гірше за первісне варварство саме завдяки витонченості нової людини"[7, 249].

Сучасний філософ В. Подорога констатує деформацію людської особистості, створення "білого негра" – людини, яку було поневолено в сенсі примушення споживання низькосортної продукції попкультури та асимільовано засобами мас-медіа. "Чорній культурі" протистоїть "світла культура" – основа національного менталітету та життєдіяльності людей, що будується на визнанні цінності людської особистості, збереженні перевіреної століттями ціннісної історико-культурної спадщини, зокрема, музичної класики, та має застерегти нас від духовної загибелі, створюючи висококультурне мистецьке середовище.

М. Боритко наголошував, що "середовище треба уміти використовувати у виховних цілях, а єдиний простір треба уміти створювати" [4, 60]. Творча діяльність, спрямована на формування комунікативних умінь і навичок, на організацію відродження духовності народу, удосконалює діючу особистість. Відбувається самоорганізація та самовиховання суб'єкта творчої діяльності з урахуванням принципів гуманізації, характеру креативного процесу, єднання національного та загальнолюдського.

Важливим завданням є доведення необхідності широкого застосування позаурочної творчої діяльності в навчальних закладах мистецької освіти з метою формування творчих особистостей, здатних створити нове сучасне мистецьке середовище. Навчання без активних творчих дій (відоме з радянських часів пресловуте "засвоєння суми знань") не призводить до створення у молоді стійких ідеологічних та естетичних переконань, спрямованих на розкриття творчого потенціалу людини та орієнтацію на загальнолюдські цінності. Багато викладачів, кафедр, факультетів і цілих навчальних закладів і досі продовжують функціонувати за технократичними нормами "знаннєвої" педагогіки, коли знання по предметах навчального плану, уміння викласти, переказати ідею, зміст навчального предмета, показати навички підготовки до лекцій, семінарів, виробничій практиці стають домінуючими, нерідко єдиними. Така методика, що застосовується у таких вишах, не завжди дозволяє оптимально здійснювати виховання душі молодої людини, його морально-естетичних духовних потреб, недостатньо цілеспрямовує процес соціалізації майбутніх фахівців і недостатньо розвиває у останніх потреби, уміння в саморозвитку як особових, моральних, так і професійних якостей.

Повсякденна реальність демонструє когорту високопоставлених діячів культури, політики, владних структур, які отримали найпрестижнішу освіту й досягли вищих щаблів влади, проте своєю діяльністю скоріше руйнують, ніж створюють мистецьке середовище. Безумовно, система освіти та виховання, що породила таких функціонерів, мала суттєві вади, оскільки не призвела до формування творчих особистостей.

Характерно, що в Японії – країні, яка досягла вищих темпів економічного розвитку при одночасному збереженні й постійному зростанні культурних надбань, навчальні плани навіть технічних закладів вищої освіти містять переважну більшість суто культурознавчих та мистецтвознавчих предметів. Японські дослідники довели пропорційний зв'язок духовного розвитку громадянського середовища з економічним потенціалом держави. Оригінальним є метод прийому вступних іспитів в одному з вищих навчальних закладів: вимоги до абітурієнтів передбачають знання трьохсот народних японських пісень. Під час приймального іспиту екзаменатор починає співати перший куплет обраної народної пісні, а вступник – наступний.

Саме в активних творчих діях, зокрема в позаурочних творчих мистецьких заходах, в процесі реального створення об'єктів культури і мистецтва реалізуються знання, вміння й навички, здобуті в ході навчального процесу, формуються творчі особистості майбутніх митців, яким належить в подальшому створювати сучасне їм нове мистецьке середовище.

Так, правомірним буде ствердження, що велику плеяду видатних артистів, лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів, діячів культури і мистецтва, яку складають випускники Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра – найстарішого культурного музично-освітнього закладу професійної музичної освіти України – вдалося підготувати й виховати саме завдяки поєднанню фахової майстерності його викладачів з позакласною творчою діяльністю. Серед найбільш резонансних мистецьких проектів КІМ ім. Р. М. Глієра загальнонаціонального та міжнародного значення – Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, фестиваль мистецтв "Шевченківський березень", Міжнародні фестивалі "Віртуози планети" і "Київські літні музичні вечори", "Міжнародна літня музична академія", Всеукраїнська

науково-теоретична конференція "Молоді музикознавці України", Регіональний конкурс-огляд юних піаністів імені Олени Вериківської, випуск наукової мистецької збірки "Київське музикознавство", творча та концертна діяльність Жіночого хору Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, Студентського джаз-оркестру, Музичного студентського театру, Музичного лекторію "Класики − нащадкам" тощо.

Як уже зазначалося, людина і середовище взаємопов'язані. При чому, як наголошує В. Бітаєв: "…адаптація людини до середовища повинна відбуватися не шляхом стихійного вироблення "полів автономних поведінок" безпосередньо в умовах динамічних змін, а шляхом соціального захисту та, передусім, – виховання людини, формування її гуманістичного мислення, навичок соціальної пластичності, що полягає у всебічному розвиткові людської особистості, її інтелектуальних та почуттєвих спроможностей" [3, 14].

Стверджуючи гуманістичну етику, розглядаючи людину як найвищу цінність суспільства, молода незалежна українська держава ставить за головну мету забезпечення духовного, культурного та інтелектуального розвитку особистості. Мистецько-освітні заклади культури, де застосовуються позакласні форми творчої мистецької діяльності, ефективно вирішують найважливіші задачі виховання – формування національної самоідентичності, громадянської відповідальності і правової самосвідомості, духовності та культури, високого професіоналізму, особистої ініціативності та самостійності, толерантності в поведінці та відношеннях з оточенням. Це створює позитивну змістову основу смисложиттєвої спрямованості особистості й виражає внутрішню суть її ставлення до дійсності через активну творчу діяльність, що конструктивно впливає на формування нового мистецького середовища.

Використані джерела

1. Адорно Т . Избранное: Социология музики = Einleitung in die Musiksoziologie Moments musicaux / Theodor W. Adorno. – М.: Университетская книга, 1999. – 445 с.

2. Бескова И. Творчество / И.А. Бескова, И.Т. Красавин // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. обществен.-науч. фонд; Науч.-ред. совет В.С. Степин и др. – М.: Мысль, 2000. – Т. IV. – 605 с.

3. Бітаєв В. До питання взаємоадаптації соціокультурного середовища і людини / Бітаєв В. // Вісник ДАКККіМ: Науковий журнал. – К., 2000. – №1.

4. Боритко Н. Пространство воспитания: образ бытия: Монография / Н.М. Боритко // Волгогр. пед. институт. – Волгоград: Перемена, 2001. – 204 с.

5. Вентури Л. От Мане до Лотрека / Л. Вентури. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1958. – 132 с.

6. Кохан Л. Культурная деятельность как социальное явление / Л.Н. Кохан // Культурная деятельность. Опыт социологического исследования / Отв. ред. Л.Н. Кохан. – М.: Наука, 1981. – 239 с.

7. Крупеніна Л. Творча спілка як культуроутворюючий чинник міського середовища (на матеріалі діяльності Товариства південноросійських художників в Одесі на межі XIX-XX століть) / Крупеніна Лідія Валеріївна: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Таврійський національний ун-т ім. В.І. Вернадського. – Сімф., 2009. – 185 с.

8. Лотман Ю. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

9. Приходченко К. Педагогічні основи формування творчого освітньо-виховного середовища в загальноосвітніх навчальних закладах гуманітарного профілю / Приходченко Катерина Іллівна: Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.07 / Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. – Луганськ, 2008. – 315 с.

10. Туріна О. Культурно-мистецьке середовище як чинник творчої соціалізації особи / Туріна Олена Андріївна: Автореф. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – 21 с.

11. Україна. Верховна Рада. Основи законодавства України про культуру: Постанова від 19 лют. 1992 № 2141-хп // Відом. ВР України. – 1992.— № 21. – 295 с.

УДК 783.6(001.3):7.072.2:008

Вікторія Олександрівна Снитіна
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ

У статті йдеться про особливості розспіву в його історичному, теоретичному і практичному аспектах, про витоки вітчизняної церковної співочої культури у контексті історіографічних досліджень.

Ключові слова: *церковний спів, співоча культура, духовна музика, українська партесна музика.*

It is a question of the features of the singsong in its historical, theoretical and practical aspects, about sources of the domestic church singing culture in the context of the historiographic sources in the article.

Keywords: *church singing, Ukrainian church singing, singing culture, sacred music, Ukrainian partes music.*

Духовна музика – це великий пласт світової культури, що включає власне "церковну" музику, пов'язану з текстами релігійного змісту і призначена для виконання під час богослужіння й у побуті.

© Снитіна В. О., 2011

Найдавніша форма духовної музики у вузькому сенсі – синагогальна (в іудаїзмі) і церковна (у християн) – спів псалмів. Ранньохристиянська церковна музика була одноголосною, без супроводу інструментів. У Західній Європі згодом пануючим став григоріанський спів, на Русі – знаменний розспів. Російська й українська музика зберігає свій вокальний характер. У зв'язку з цим немає музичного інструменту і в українській православній церкві. Орган у православній церкві не прижився, і церковна музика на Україні так само чисто вокальна (тобто хоровий спів).

Майже два тисячоліття духовну культуру людства формує церковно-співацька культура, однією з складових частин якої є богослужбовий спів, що із давніх часів називався "ангелоподібним" і "ангельським". Ця особливість набуває значення музичного культурогенезу. Виступаючи у формі багатовікової літургічної практики, розспів одночасно стає плідним тлом для досліджень сьогодення. Тому завданням нашої статті є розкрити суть розспіву в його історичному, теоретичному і практичному аспектах, показати витоки вітчизняної церковної співочої культури з посиланням на історіографічні джерела.

Загальновідомо, що корені християнської церковної музики закладені на Близькому Сході й сягають найдавніших на Землі цивілізацій – Шумеру, Аккаду, Вавилону, Ассирії, Єгипту та ін. Але безпосередньо вона пов'язана з обрядовою практикою перших християнських громад. "Перші християни, – зазначає С.Безклубенко, – співали, збираючись разом. Співали те саме, що й ортодоксальні іудеї. Проте, на відміну від них, не могли дотримуватися біблійної заповіді грати славу й хвалу Богові трубами, оскільки ці зібрання були конспіративними й глибоко таємними (секту переслідували). "Братні" обіди і "братні" вечері також були потайними, а тому й піснеспіви – тихими ... перші християни у спеціально влаштованих нішах ховали останки своїх закатованих "братів", збиралися над їхнім прахом на поминки й також тихо співали" [1, 53]. Звідси, вважає С.Безклубенко, не випадково у християн наступних століть збереглася традиція ритуального поховання своїх "братів" з відповідними похованнями й поминаннями. Звідси ж беруть початок і особливості християнського богослужіння.

Традиційна християнська культово-обрядова практика є свідомісно заглибленою у внутрішній світ віруючої людини, позначена закритим від земного життя співом, феноменом інтравертного характеру з його образною узагальненістю, опосередкованістю почуттів та сугестивністю.

Вся візантійська система церковної діяльності спиралась на авторитет книг Святого Письма, музичний текст її базувався на правилах отців церкви стосовно місця й завдань музики у церковному богослужінні (настановах Григорія Ніського, Григорія Назіанського, Василя Великого, Августина, Климента Александрійського, Афанасія та ін. Тому необхідно визначити: яким саме чином і у якому вигляді дійшло до нас певна настанова, яких трансформацій вона зазнала у процесі історичного розвитку й, нарешті, яке його позитивне моральне, естетичне, освітньо-виховне значення.

Формування християнської догматики й поширення філософсько-етичних ідей середньовічної патристики сприяли також естетизації релігійної свідомості, утвердженню ідей примату Божественної краси над земною, гріховною.

Становлення української духовної музичної культури на рівні духовно-релігійних зв'язків Київської Русі та Візантії з моменту прийняття християнства досліджує І. Григорчук (988 р.) [5]. Тогочасна візантійська церковна музика являла собою система наспівів – формул, які одночасно виконували й функцію ладів. Їх записав І.Дамаскін у УШ ст., запровадивши до церковної практики у формі Октоїху. Останній регламентував загальний склад наспівів, які застосовувались у богослужінні, тоді як якість виконання залежала від підготовленості співця, його уміння співати одні і ті ж самі тексти на різні наспіви і у різній манері (діатонічній, хроматичній та енгармонічній). Зазначені наспіви називались подобнами, але існували й піснеспіви з конкретною мелодією (самогласни), які у поєднанні з подобнами утворювали основу візантійської музичної системи [13, 780]. Ці піснеспіви виконували не лише професійні церковні співці, але й аматори; віруючі нерідко розділялися на два хори і співали поперемінно, а потім разом. Зібрання співців розділялось на праве і ліве котла, називаючись хором або кліросом.

Досліджуючи вітчизняну музичну культуру доби Княжої Русі сучасна українська дослідниця Л. Корній констатувала спільність для Візантії й християнського слов'янського світу культурних традиції, у тому числі на ниві церковного співу [7]. Унаслідок виник старокиївський монодичний, або ж знаменний (від церковнослов'янського слова "знамя", що означає "знак") спів. Але розшифрувати цю церковну монодію у рукописах XI-XV ст. дослідникам поки що не вдалося, оскільки безлінійна знаменна нотація не містить точної фіксації звуків, а знаки символізували цілі поспівки. Найбільшого розквіту церковна монодія в Україні набула наприкінці XVI – на початку XVII ст.

Найяскравіше мелодичне опрацювання отримують вечірні богородичні пісні – так звані догматики, які витворили виняткову мелодичну єдність на всьому українському етнічному просторі. Тому не випадково О. Кошиць, хоровий диригент і великий знавець церковного співу, вважав догматики одним із найяскравіших надбань української церковної музики і відносив їх остаточну мелодичну кристалізацію на XV ст. [11, 342-343].

Прийнявши візантійський варіант християнства, русичі запозичили канонічний ритуал церковного співу, гімнографічні тексти й жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також характерний спосіб їх фіксації (безлінійну нотацію невматичного типу). Традиційний вітчизняний церковний спів зовні набрав аскетичної забарвленості, втіленої у низці тілесних та психічних вправ, об'єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної "ангельської" молитви. Але ще до проникнення православної

церковної музики Русь володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури. Церковний спів постійно співіснував з набутками багатовікового народного мелосу. Унаслідок цього церковний спів набирав статусу русько-українського національно-музичного явища, вбираючи у себе елементи потужного генотипу та способу мислення.

Існуючі історичні відомості свідчать, що у Київській Русі після прийняття християнства, домонгольський та монгольський період в історії державно організованої освіти не існувало. Проте стосовно відсутності музичного виховання таких категоричних висновків зробити не можна. Організовуючим центром освітньо-виховної справи виступала православна церква, яка вселяла віру і надію, а, отже, володіла вагомим авторитетом.

Християнство принесло на Русь систему богослужбових жанрів, які склалися на той час в християнській гімнографії (кондаки, ірмоси, канони, тропарі тощо). В XI ст. у Київській Русі починають складатися місцеві святкові служби: співацький цикл свв. Борису і Глібу, Феодосію Печерському, служба на посвячення церкви Святого Георгія у Києві та ін. Церковні співи були одноголосними, рух мелодії спокійний, урочистий, суворий. Метричного розподілу на такти (в сучасному розумінні) не було, метрику визначав сам текст.

В основі знаменних співів лежала музична система з восьми ладів (гласів) – так зване осьмогласіє. Ця система існувала у Візантії і була пов'язана з особливостями календаря. Рік починався з 1 вересня, тижні лічили від Великодня до Великодня. Вісім тижнів становили стовп, для кожного тижня стовпа були створені особливі співи, які виконувались у певному музичному ладу. Постійна зміна ладів вносила в церковну музику різноманітність і додавала певного естетичного забарвлення. Однак на Русі в процесі розвитку мистецтва церковного співу було створено оригінальне осьмогласіє, яке базувалося на місцевих традиціях. Нескладні мелодійні наспіви-погласиці визначились як мотиви певних гласів, на основі яких створювались мелодії на той або інший глас [14].

Мелодії давніх церковних співів вважались священними, отже, недоторканними. Однак поступово в Київській Русі розпочався процес пристосування грецьких норм до місцевих умов, взаємовплив візантійських співів і місцевої народної музики. Згодом це привело до певних змін знаменного розспіву і виникнення нових його різновидів, зокрема славетного Київського розспіву. Києво-Печерському розспіву як цілісному феномену богослужбово-співочої культури України присвячене дисертаційне дослідження Д.А. Болгарського, в якому охарактеризовано важливий пласт хорової культури України, пов'язаний з багатовіковими традиціями чернецького співу. Визначаючи актуальність цього феномену, автор зауважує, що відомий консерватизм чернецького мислення та перебування певною мірою осторонь від соціальних процесів життя суспільства дозволили зберегти типологічні риси розспіву, характерні для національної музичної культури [2].

Процес виховання засобами музики поступово, але невпинно удосконалювався. Останнє засвідчується тим фактом, що вже наприкінці XVI ст. за програмами братських шкіл православна музика як предмет виховання була однією з головних навчальних дисциплін.

Вчення отців церкви епохи раннього середньовіччя, як твердять дослідники, формували нову основу того часу і були невід`ємною складовою суспільного життя. Для мистецтва, що формувалося за таких умов, характерною була тематика, пов'язана зі Святим письмом, християнськими морально-етичними догмами, а релігійне мислення впливало і на почуття краси, звеличуючи передусім красу божественну, адже прагнення до краси земної вважали гріховним. Засобом піснеспіву, і майже виключно ним, ці ідеї проникали в народ, бо література, що існувала тоді у книжній передачі, народу була недоступною через повальну його безграмотність. Отже, здавалося б, масовому, естетично привабливому, врешті найвагомішому тоді носію і виразнику християнських ідей богослужбовому співу не могло "загрожувати" ніщо, що в будь-який спосіб, прямо чи опосередковано, могло наповнювати його не божественним, не сакральним, а земним, людським змістом. Але така впевненість, як показує історія, була б дуже безпечною і не відображала б реального стану речей.

Давньоукраїнська церковна монодія (одноголосся) фіксувалася п'ятилінійною київською квадратовою нотацією у спеціальних рукописних книгах під назвою "Ірмологіон" ("Ірмолой"). У них з фіксацією сотень наспівів на гімнографічні тексти було записано розмаїтий церковний репертуар, виконуваний хорами протягом календарного року. Для традиційної церковно-української монодії характерними є кантиленні наспіви з широкою розспівністю складів та мелодичною виразністю. Монодія передає стани спокою, умиротворення або епічної величавості, Її інтонації використовувалися українськими та російськими композиторами майже до наших днів.

У другій половині XV – першій половині XVI ст. українська гімнографія ще міцно тримається давніх візантійських традицій і навіть деякою мірою розвиває їх, задовольняючи релігійні почуття та естетичні потреби ширшого демократичного загалу. Одночасно церковне співоче мистецтво помітно демократизується, на що впливало зростання нової міської свідомості, реформаційні рухи, толерантність до західної культури. В цей період в Україні успішно засвоюється й розвивається пізньовізантійська та поствізантійська співоча культура, так званий калофонний стиль (з грецької буквально "прекраснозвучний").

Ірмологійна монодія активно функціонувала у церковноспівацькій практиці України і в другій половині XVII та у XVIII ст. Наприкінці XVI – середині XVII ст. продовжують розвиватися й досягають

певної кульмінації такі основоположні мистецькі принципи, як почуття художньої міри, досконала форма, вдала рівновага звукового матеріалу й техніки його обробки, співвідношення загального мистецького задуму й декору. Це засвідчують сотні списків "Ірмологіонів", датовані цим історичним періодом. Перші друковані "Ірмологіони" з'явилися у Львові у 1700 та в 1709 рр.

Розпочався перехід до нової системи запису, в українській музичній практиці утверджувалось багатоголосся (жанри партесного концерту, хорового мотету). Характерними рисами партесного співу (від пізньолатин. partes – голоси) стали: а) багатоголосся, переважно акордового складу, з поділом хору на групи голосів, без інструментального супроводу; б) урочистість, монументальність, багатожанровий поділ на 4, 8, 12 і більше голосів; в) сполучення гармонійної повноти звучання з широким розвитком мелодико-поліфонічного начала [10]. Адже "введення християнства в Україні-Русі, – пише Л.Корній, – вимагало запровадження церковного співу, який був невід'ємною частиною богослужіння" [7, 62], – богослужіння, прототипом якого можна вважати оце первісне, у ранніх християн богослужбове дійство. Отже, ґенезі раннього християнського богослужбового співу, як і співу української православної традиції, властива детермінанта суспільно-історичного характеру [8, 68].

Значний внесок у вивчення української партесної музики зробила Н.О.Герасимова-Персидська. Дослідниця характеризує партесні твори як перехідні за змістом та стилістикою від музичної культури Середньовіччя та класики Нового часу [4]. Подібної точки зору дотримується Л. Корній. Обидві дослідниці здійснили музикознавчий опис партесних збірок київської колекції, які містяться у відділі рукописів Національної наукової бібліотеки імені В.І. Вернадського, але не запропонували спеціальних методик такого археографічного опису.

Вагома заслуга у становленні й поширенні партесного співу належить церковно-музичній творчості чернечого хору Києво-Печерської лаври. Про його виняткову майстерність і враження, яке він справляв на слухачів, захоплено розповідають відомий арабський письменник П. Алеппський та саксонський пастор Гербіній. Пастор віддає лаврським співакам пальму першості, порівнюючи їх музику та вокальну культуру з церковними хорами на Заході. "Краса "мусикійських согласій", що лунали в католицьких храмах, – зауважує видатний український композитор і музикознавець П. Козицький, – примушувала чуйних православних співаків відчувати убогість неоздобленої одноголосої мелодії, а їхні серця – зворушено прагнути тієї хвилини, коли "на крилах їхніх храмів" залунає солодка "мусикія", але не чужої віри, а православна [6].

Тогочасне музичне виконання в Україні позначалось широкою сферою впливу, адже кожна освічена людина мусила володіти основами церковного співу і нотної грамоти невід'ємної складової духовних наук, покликаних прищеплювати доброчинність.

Л.Корній широко висвітлює проблеми розвитку національної хорової культури у монографічному дослідженні "Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст." [9] та підручниках з історії української музики. Розгляд музично-історичного процесу розвитку українського музичного і, зокрема, хорового мистецтва вперше здійснено автором за стильовими ознаками культури різних історичних епох (Середньовіччя, Відродження, Бароко) [7]. В уявленні про духовну культуру європейське суспільство спирається на свій реальний культурний досвід, пов'язаний з ідеєю Бога і пронизаний моральним духом Євангелія. Незалежно від того, чи ґрунтується на даному досвіді ціннісні орієнтації людини, саме він (досвід) визначає позицію бачення, розпізнавання моральної, або духовної, реальності. В цьому сенсі духовність як позначення такого модусу буття, що об'єднує "розрізнену дійсність і підіймає її до морального, правового, просвіченого життя, до висот релігійного почуття, естетичного світопереживання і взаємного філософського знання" [3, 26], виступає охоронцем моральних настанов реальностей людського буття. Таку функцію духовного життя, духовності людини і виконує духовна музика.

XVII ст., успадкувавши традиції античності, обрало своїм епіграфом: "Не знати музики так само ганебно, як і не знати грамоти". Учні православних братських шкіл співали у церковних хорах, здобуваючи виконанням церковних кантів засоби для існування. У тогочасній Києво-Могилянській академії, поряд з малюванням, високо шанувалися вокальна і інструментальна музика. "Академічний хор складався з трьохсот і більше учнів" [12, 45]. Виконувані майбутніми композиторами твори дедалі більше відрізнялися від грецького та болгарського канонічних церковних наспівів. Спостерігалися відходження від монотонних наспівів грецької партитури й орієнтація на поліфонічність, котра згодом набула сфери вивершеності у творах Й.С.Баха і Д. Палестрини. Але при цьому характер церковності строго дотримувався. Православні церковні композитори дотримувались існуючих канонів, але їхні напрацювання суттєво відрізнялися від "тонозвивань" практикованих "виписаними" артистами придворної капели. Так в Україні уперше було запроваджено жанр церковних концертів.

Отже, суттєві зміни в українському церковному співі від його витоків до часів високого розквіту відбулися під впливом національно-визвольних, антифеодальних рухів та селянсько-козацьких повстань XVI-XVII ст. під релігійним гаслом оборони православної віри. Тривав процес переосмислення естетичних цінностей, ірмолойні мелодії доби середньовіччя поступилися якісно новим зразкам церковної монодії. З'явилися новітні для того часу особливості – емоційна виразність мелодики кантиленного співу, нові зразки музичної стилістики й регулярної акцентної ритміки. Нова ладово-гармонічна система впроваджувалась супроводжуючись еволюцією від наспівно-формульного до процесуально-

динамічного музичного мислення. Таким чином, розвиток досліджуваного нами явища упродовж найрізноманітніших історичних періодів ще більш промовисто демонструє факт активного функціонування зазначених детермінант, які не тільки продукують певні характеристики феномена, а й формують його визначальні чинники.

Використані джерела

1. Безклубенко С.Д. Музы на ложе Прокруста / Безклубенко С.Д. – К.: Мистецтво, 1986. – 200 с.
2. Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01. "Теорія та історія культури" / Д.А. Болгарський / Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського. – К., 2002. – 21 с.
3. Бытие человека в культуре (опыт аналогичного подхода) / Быстрицкий Е.К., Козловский В.П., Пролеев С.В., Малахов В.А. / АН Украины; Ин-т философии. – К.: Наук. думка, 1992. – 176 с.
4. Герасимова-Персидская Нина Александровна. Партесный концерт на Украине во II половине XVII – I половине XVIII века и его место в культуре эпохи: автореф. дис. на соиск. науч. степени д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 / "Музыкальное искусство" / Нина Александровна Герасимова-Персидская / АН УССР; Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф.Рыльского. – К., 1978. – 51 с.
5. Григорчук І. С. Духовна музична культура українця кінця XVI-XVII ст. під кутом зору музичної практики православної християнської традиції / І.С. Григорчук // Збірник наукових праць "Оновлення змісту, методів та організаційних форм художньо-естетичного виховання учнівської та студентської молоді". Наукові записки Рівненського педінституту. Випуск 3. – Рівне: Рівненський державний педагогічний інститут, 1998р. – С. 139-143.
6. Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за триста років її існування / Козицький П. – К.: Муз. Україна, 1973. – 156с.
7. Корній Л.П. Історія української музики : [Підруч. для вищ. муз. навч. закладів] – К.; Х.; Нью-Йорк: М.П.Коць, Ч. 1: (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Корній Л.П. ; [Відп. ред. Г.Півторак] – 1996. – 313, [1] с.
8. Корній Л.П. Історія української музики : [Підруч. для вищ. муз. навч. закладів] – К.; Х.; Нью-Йорк: М.П.Коць, Ч. 2: (Друга половина XVIII ст.) / Корній Л.П. ; [Відп. ред. Г.Півторак] – 1998. – 386, [1] с.
9. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII- першої половини XVIII ст. / Корній Л. / АН України. Ін-т укр. археографії. – К.: Б. и., 1993. – 184 с.
10. Кравченко Л.И. Партесное пение / Л.И. Кравченко // Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. Л.И. Кравченко. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – С. 668.
11. Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки догматів знаменного розспіву / Маценко П. // Ювілейний збірник УВАН в Канаді. – Вінніпеґ, 1976. – С. 342—343.
12. Сірополко С. Історія освіти на Україні / Сірополко С. – Львів, 1937. – 174 с.
13. Уланова С.И. Украинская музыкальная культура XVII ст. (мировоззренческий аспект) / Уланова С.И. – К., 1994. – 167 с.
14. Успенский И. Древнерусское певческое искусство / Успенский И. – М.: Сов. композитор, 1971. – 216 с.

УДК 681.828.23

Євген Вадимович Кущ
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ФОТОЕЛЕКТРИЧНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті розглянуто історичні аспекти розвитку фотоелектричних музичних інструментів, наведено оригінальну класифікацію, проаналізовано конструктивні особливості окремих інструментів.
Ключові слова: *електромузичні інструменти, синтез звуку, "Syntronic Organ", рисований звук, UPIC.*

Historical aspects of development of photo-electrical musical instruments are researched in the article. Original classification is provided, along with the main working principles of several instruments.
Keywords: *electronic musical instruments, sound synthesis, "Syntronic Organ", sounding handwriting, UPIC.*

Фотоелектричні музичні інструменти є невід'ємною частиною історії розвитку електромузичного інструментарію XX століття. Ґенеза інструментів даного типу нерозривно пов'язана як із технологічним розвитком суспільства, так і з активними пошуками нового у сфері засобів музичної виразності. Втім, означене питання не набуло широкого висвітлення, окремі дослідники приділяли йому увагу лише у контексті інших наукових завдань (Л. Орлов, А. Смірнов, І. Левін, Р. Сміт, Дж. Хаттон).

Метою статті є продовження дослідження еволюції електромузичного інструментарію, започаткованого автором у попередній роботі [5].

Фотоелектричні інструменти, що виникли у першій половини XX століття, за принципом роботи можна поділити на два типи:

1)у першому джерелом коливань світлового променю виступає непрозорий диск із отворами або скляний диск із нанесеним затемненням, форма і частота коливань змінного струму на виході фо-

© Кущ Є. В., 2011

тоелемента детерміновані фізичними параметрами модулятора (швидкість обертання і форма отворів/контуру затемнення);

2)у другому джерелом коливань виступає фрагмент кіноплівки із заздалегідь записаним звуковим сигналом (так звана оптична фонограма), що рухається відносно світлового променя, модулюючи його.

Ключовим винаходом для появи фотоелектричних музичних інструментів першого типу став сонячний елемент (фотоелемент, фотоелектричний перетворювач) – пристрій для трансформації світлової енергії у електричну завдяки феномену фотоефекту. Перший фотоелемент був сконструйований у кінці XIX століття російським фізиком О. Столєтовим. У 1890 році інженер-телеграфіст Е. Меркадьєр вперше використав здатність фотоелемента генерувати електричний струм, пропорційний інтенсивності світлового потоку, що потрапляв на його поверхню. За допомогою диска з отворами, що обертався і, таким чином, модулював світловий потік, Меркадьєр отримав перемінний струм, частота якого змінювалась у залежності від швидкості обертання диска. Отже, Меркадьєром був сконструйований перший фотоелектричний генератор змінного струму, основний принцип якого був використаний у майбутньому при створенні ранніх електромузичних інструментів (Рис. 1) [6].

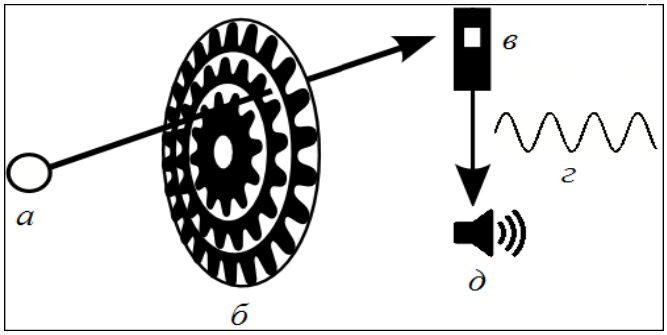

Рис. 1. Схема роботи фотоелектричного звукового генератора:
а – джерело світла, б – диск-модулятор, в – фотоелемент, г – змінний струм
на виході фотоелемента, д – електроакустичний перетворювач (гучномовець)

Одним із перших фотоелектричних інструментів став "Оптофон" (англ. "Optophotic Piano"), сконструйований у 1916 році російським митцем-авангардистом В. Барановим Россіне у фарватері ідей О. Скрябіна. "Оптофон" являв собою унікальний гібридний світлозвуковий інструмент, що був обладнаний трьох-октавною клавіатурою фортепіанного типу. Ядро інструмента складали різноманітні оптичні пристрої, що модулювали світловий промінь: кольорові скляні диски, розфарбовані власноруч Барановим Россіне, фільтри, дзеркала, призми, лінзи тощо. Кожна клавіша клавіатури була пов'язана із певним елементом – відповідно, у процесі гри виконавець створював унікальну багатошарову динамічну світлову композицію, що проектувалась на великий екран – "хромотрон". Паралельно модульований промінь світла потрапляв на фотоелемент, що дозволяло доповнити сюрреалістичні світлові пейзажі відповідним звуковим супроводом.

У 20-х роках Баранов Россіне дає перші світлозвукові концерти, схвально сприйняті публікою: у театрі В. Мейєрхольда (1923 рік) та у Большому театрі (1924 рік). Емігрувавши у 1925 році до Франції, художник засновує Оптофонічну академію, веде аудіовізуальні дослідження, дає концерти, усіляко пропагуючи новий інструмент [12]. Отже, Баранов Россіне активно розвивав ідею синтезу мистецтв, поєднавши візуальну та аудіальну сфери на основі оригінальної технічної конструкції "Оптофону", та заклав підґрунтя для майбутнього розвитку світломузичного мистецтва. Можна з упевненістю сказати, що виставки та концерти Баранова Россіне за участю нового інструменту були попередниками сучасних мультимедійних інсталяцій.

Одним із перших фотоелектричних інструментів став "Superpiano" (1927–28 роки) австрійського винахідника Е. Шпільмана. Інструмент передбачав у якості модулятора прозорий диск із нанесеним затемненням. За подібним принципом були побудовані наступні інструменти: "Celullophone" (1927 рік) П. Тулона і К. Басса (Франція), "Radio Organ of a Trillion Tones" (1931 рік) та "Polytone Organ" (1934 рік) А. Лесті та У. Семіса (США), "Welte Licht-Ton Orgel" (1935 рік) Е. Велте (Німеччина). Цікавим є той факт, що використання прозорих дисків-модуляторів замість непрозорих дисків із отворами дозволяло більш гнучко формувати майбутній тембр інструмента шляхом нанесення певного контуру затемнення (Рис. 2).

З іменем російського винахідника І. Єремеєва пов'язано кілька електромузичних інструментів різного принципу дії ("Photona", "Syntronic Organ", "Gnome" тощо). "Photona", або орган Єремеєва (Рис. 3) належав до фотоелектричних інструментів першого типу. Інструмент був побудований у 1935 році за підтримки радіостанції WCAU (США, Філадельфія), тому у літературі часто можна зустріти назву "WCAU-Photona". Конструкція інструменту передбачала 12 дисків (тон-валів, від англ. "tone wheels"), кожен з яких мав шість рядів щілин, розташованих на різній відстані від центру, що дозволяло відтворювати певну ноту для усього шести-октавного діапазону (пригадаємо конструкцію "Телармоніуму" [11]). Наприклад, диск, що відповідав за ноту "соль", мав 8 щілин у внутрішньому контурі і 256 у зовнішньому, і, обертаючись зі швидкістю 6.125 об./с, модулював світловий промінь із кратними частотами 49, 98, 196, 392, 784, 1568 Гц . На кожен такий диск передбачалось по 70 електричних ламп, тож усього їх було 840. Слід додати, що лампи

не перебували у роботі постійно, а вмикались за допомогою контактів на клавішах, що дозволяло значно подовжити термін їх використання. Інструмент Єремеєва передбачав також механізм контролю гучності, що варіювалась в залежності від кількості ламп, увімкнених одночасно [6]. Характерною особливістю органа Єремеєва була "перкусійна" атака звуку, що згодом була змодельована Л. Хаммондом у його власному інструменті і стала невід'ємною якістю "класичного" звучання електроорагана.

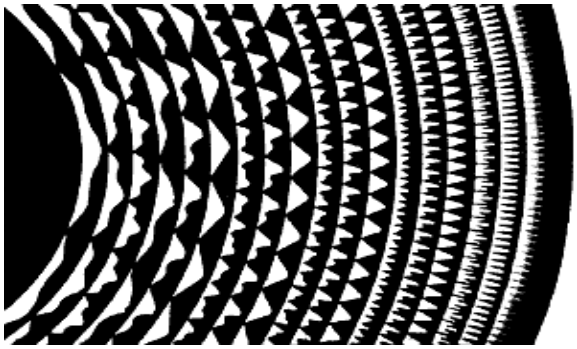

Рис. 2. Диск-модялутор "Welte Licht-Ton Orgel"

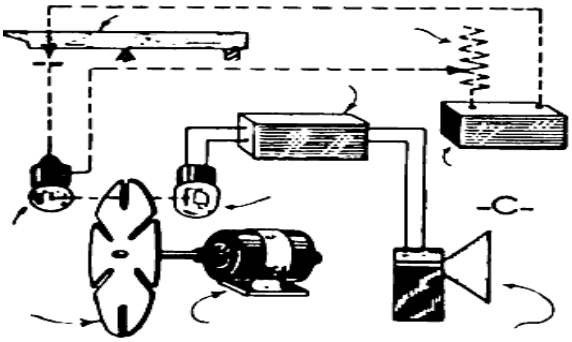

Рис. 3. Схема органа І. Єремеєва

Фотоелектричним інструментам першого типу були властиві певні недоліки, обумовлені конструктивними особливостями: необхідність одночасної роботи кількох тон-валів, обмеженість у моделюванні тембру і перехідних процесів звуку тощо. З винайденням фотографічного методу звукозапису і впровадженням його у кінематографі (поява звукового кіно) перед винахідниками відкрились принципово нові можливості для створення електромузичних інструментів.

Починаючи з кінця XIX століття, неодноразово робились спроби синхронно поєднати кінозображення та звук (кінетофон Т. Едісона, хронефон Л. Гомона тощо), проте досягти справжньої синхронності вдалося тільки після винаходу технології запису звуку на спільному носії – кіноплівці. Російськими вченими А. Віксценським (у 1889 році) та І. Поляковим (у 1901 році) вперше було запропоновано схему відтворення фотографічного запису звуку за допомогою фотоелементу. Заслуговує на увагу також винахід Ю. Лооста (США), який у 1906 році створив систему фотографічного запису звукових коливань на кіноплівку. Діючі системи звукового кіно було практично одночасно створені у СРСР, США та Німеччині [3]. Сам технологічний принцип фотографічного звукозапису був детально описаний нами у попередній роботі [4].

Фактично, з винайденням нового методу запису звуку перед дослідниками відкрились небачені до цього часу можливості – візуалізація звукової хвилі на фізичному носії (кіноплівці). Варто згадати експерименти радянських дослідників і митців Арс. Авраамова, М. Воїнова, Г. Римського Корсакова, М. Цехановського, Є. Шолпо, Б. Янковського, якими у 30-х роках XX століття була створена і розроблена теорія "рисованого звуку" [8]. Аналогічні дослідження були проведені у Німеччині за участю Р. Пфеннінгера та О. Фішингера – ними був створений метод візуального синтезу звуку, що отримав назву Tönende Handschrift (англ. Sounding Handwriting) [10].

Дослідження радянських та німецьких вчених 30-х років переслідували наступні цілі та завдання:

1)запис та створення бази даних оптичних фонограм різних джерел звуку;

2)встановлення зв'язку між формою та спектром звукового сигналу;

3)аналіз гармонічної структури тембру;

4)класифікація існуючих тембрів на основі аналізу попередньо записаних фонограм акустичних інструментів;

5)створення ефективної методики візуального синтезу;

6)ресинтез (штучне відтворення) акустичних тембрів;

7)синтез нових тембрів та ефектів.

Досить показовим є той факт, що можливості синтезу звуку були високо оцінені Арс. Авраамовим у статті "Синтетична музика" (журнал "Радянська музика", 1939 рік, № 8), фактично задовго до появи перших повноцінних електронних синтезаторів на основі транзисторної схемотехніки та секвенсорів. На думку митця, синтетична музика, що може самостійно існувати без музикантів-виконавців, з одного боку, не потребує реконструкції музичного інструментарію, з іншого – дозволяє вирішувати широкий спектр проблем у сфері інтонації, тембру, темпоритму, динаміки, серед яких:

- довершений акустичний стрій, будь-яку темперацію, натуральні лади народної музики;
- глісандо у будь-якому темпі, в тому числі у поліфонічних поєднаннях;
- імітація тембрів акустичних інструментів, їх "удосконалення", розширення діапазону; створення нових тембрів; поступове взаємоперетворення тембрів у процесі звучання;
- збереження тембрового забарвлення у всіх регістрах;
- необмежена швидкість ритмічного руху при збереженні чистоти інтонації; асиметричний рух (у тому числі прогресивне прискорення чи сповільнення); будь-які складні поліметричні ефекти;
- забезпечення точної інтерпретації будь-яких ритмічних нюансів;

• диференціювання та уточнення динамічних позначень (crescendo та diminuendo) шляхом використання точного графіку зміни сили звучання;

• поступове зростання та спадання сили звуку протягом тривалого проміжку часу; швидка зміна динамічних відтінків [1].

Фактично, процес розвитку фотоелектричних інструментів демонструє перехід від моделювання тембру штучними засобами ("синтез звуку" у класичному розумінні) в інструментах першого типу до спроби його відтворення у максимально наближеному до оригіналу вигляді в інструментах другого типу (під оригіналом мається на увазі тембр, що вже існує у природі, тобто натуральне джерело звуку). Поява технологій звукового кіно стимулювала наукові дослідження у сфері музичної акустики, а технічна база склала основу для нових фотоелектричних інструментів.

"Syntronic Organ", сконструйований І. Єремеєвим у 1934 році, втілював у собі конструктивні принципи фотоелектричних інструментів обох типів. Розглянемо його більш детально (Рис. 4).

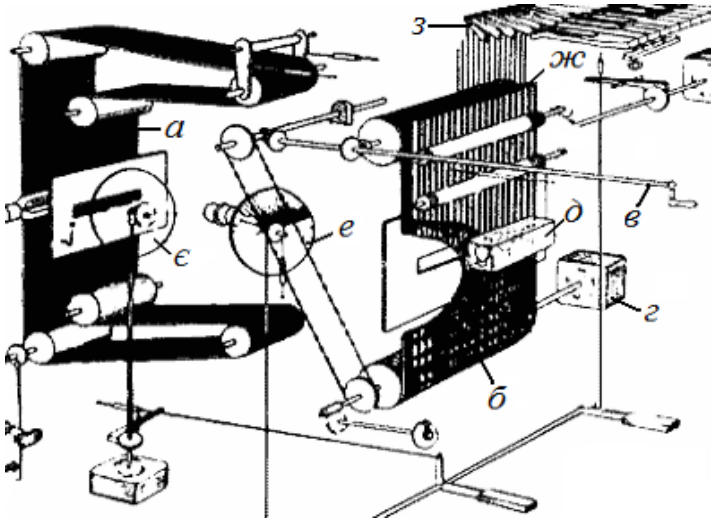

Рис.4. Схема будови "Syntronic Organ": а – плівка-модулятор, б – матриця тембрів, в – орган ручного керування матрицею, г – електромотор, д – джерело світла, е, є – тоновані диски, ж – затвор, з – клавіатура із системою важелів

Ключовим елементом інструменту була так звана матриця формування тембру (б), що являла собою поділену на сегменти целулоїдну плівку із нанесеним зображенням. Матриця могла рухатись відносно джерела світла (д) вручну (в), або за допомогою електромотору (г), що дозволяло створювати безкінечні темброві варіації. Після проходження крізь матрицю промінь світла потрапляв на спеціальні тоновані диски (е, є), за допомогою яких можна було змінювати інтенсивність світлового потоку і, відповідно, керувати динамікою звуку і створювати ефект тремоляції. Роль модулятора світлового променю (аналог "пропелера" у ранніх інструментах) у органі Єремеєва виконувала плівка, що рухалась по колу (а). "Зображення" на плівці являло собою набір доріжок із періодичною зміною світлих і темних ділянок, що під час руху плівки дозволяло переривати промінь світла із певною частотою. Кількість доріжок дорівнювала 88-ми, тобто відповідала повному діапазону рояля. Виконавський "інтерфейс" інструменту складала фортепіанна клавіатура, педалі для керування динамікою та органи управління матрицею тембрів.

Поява "Syntronic Organ" мала широкий резонанс у музичних колах. Показовим є той факт, що інструментом зацікавився і видатний диригент Л. Стоковський. Наведемо характеристику, надану ним інструменту Єремеева: "Звукові ефекти, на кшталт тремоло, послаблення, або взагалі зникнення звуку після зняття рук із клавіатури, можливість змінювати гучність і чудові ефекти, що залежать лише від туше, – усе це беззаперечно підкорюється волі виконавця" [7]. У планах Єремеєва було створення цілого оркестру із 35(!) інструментів, де кожен із органів мав би індивідуальний тембр.

Вершиною розвитку фотоелектричних інструментів можна вважати унікальний синтезатор "АНС", сконструйований у 1958 році радянським винахідником Є. Мурзіним [2]. Принцип роботи синтезатора детально описаний автором статті в одній із попередніх робіт [4]. На відміну від більшості ранніх фотоелектричних інструментів, "АНС" був повністю функціональним прототипом і продуктивно використовувався впродовж тривалого часу, про що свідчать записи творів видатних радянських композиторів (А. Шнітке, С. Губайдуліна, Е. Артем'єв).

Втім, історія розвитку фотоелектричних інструментів не завершилась з появою "АНС". Заслуговує на увагу також система "Oramics", сконструйована англійським композитором Д. Орам у 1959 році (Рис. 5) [9].

Рис. 5. Д. Орам за роботою на системі "Oramics"

На відміну від попередників, у системі "Oramics" фотоелементи слугували не для створення власне звукових коливань, а для контролю електронних генераторів (осциляторів), фільтрів і підсилювачів. Пізніше подібний принцип (використання напруги для контролю параметрів осцилятора) був використаний у перших електронних модульних синтезаторах Р. Муга, з ім’ям якого, власне, і пов’язаний широко вживаний термін VCO (Voltage Controlled Oscillator).

Основу "Oramics" складав стрічкопротяжний механізм, що одночасно приводив до руху десять фрагментів плівки, організовані у два банки по п’ять. Нанесений на плівку малюнок модулював світловий промінь, що потрапляв на фотоелементи під час руху плівки. Унікальність системи Д. Орам полягала у тому, що існувала можливість контролю не тільки тривалості і висоти звуку (як у синтезаторі "АНС"), а й гучності, що, в свою чергу, дозволяло моделювати перехідні процеси звуку (фази атаки, згасання тощо). Крім того, система фільтрів дозволяла маніпулювати тембральними якостями звуку, що відкривало дорогу до створення нових комбінацій. У 2007 році компанією Paradigm Discs був виданий подвійний альбом під назвою "Oramics", що містить оригінальні композиції Д. Орам, створені та записані за допомогою її інструменту. "Oramics" можна вважати першою гібридною системою, перехідною ланкою між фотоелектричними й електронними інструментами та ще одним кроком на шляху становлення візуального звукового синтезу.

З появою і утвердженням комп’ютерних технологій у 60–70-х роках XX століття з’явились нові можливості для візуалізації звуку і "графічної" композиції. Одним із піонерів у цій сфері став видатний композитор грецького походження Я. Ксенакіс. У 1977 році ним була завершена робота над комп’ютерною системою UPIC (фр. Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu) (Рис. 6).

Рис. 6. Я. Ксенакіс за роботою із UPIC

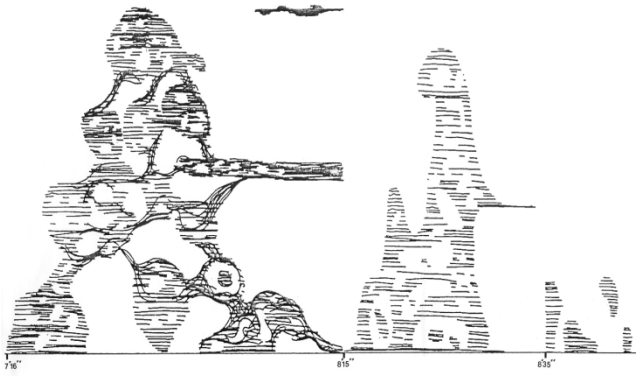

Рис. 7. Фрагмент графічної композиції Я. Ксенакіса "Mycènes Alpha" для UPIC

Інтерфейс UPIC складався із графічного планшета (дігітайзера) (на Рис. 6 – знизу) і ЕОМ із дисплеєм та клавіатурою. Сам процес композиції за допомогою UPIC складався із наступних фаз:

1)створення хвильової форми майбутнього звуку із наступним збереженням у пам’яті комп’ютера;

2)створення огинаючої амплітуди майбутнього звуку;

3)створення "графічної" композиції на планшеті;

4)фінального розрахунку та відтворення усієї композиції.

Розглянемо фази № 3–4 більш детально. Подібно до "АНС", UPIC репрезентував метод "графічної" композиції у двовимірному просторі, де координата X відповідала за тривалість звуку, координата Y – за його висоту. Кожна лінія, проведена на планшеті (так звана "звукова арка", англ. sound arc), мала асоційовану із нею хвильову форму, гучність і форму огинаючої. Пам'ять комп'ютера могла зберігати до 100 конфігурацій "звукових арок", а загальна кількість таких ліній, задіяних у композиції, складала більше 2000. UPIC передбачав можливість масштабування композиції у обох координатах, відповідно, звуковисотний діапазон сторінки із "текстом" міг складати від півтону до 10 октав, а тривалість – від 1/4 секунди до однієї години. Також передбачалась можливість відтворення композиції як у традиційному форматі – зліва направо у горизонтальній площині, так і у будь яких реверсивних варіантах.

У процесі свого історичного розвитку фотоелектричні музичні інструменти пройшли довгий шлях. Втілення оригінальних інженерних рішень, вдосконалення виконавського "інтерфейсу", пошук нових звучань – усе це сприяло утвердженню фотоелектричних інструментів у якості однієї з рушійних сил прогресивної музичної думки початку XX століття. Народження звукового кінематографу започаткувало новий етап розвитку фотоелектричних інструментів і стимулювало продуктивні дослідження у сфері музичної акустики (теорія "рисованого звуку"). Своєрідною перехідною ланкою між образотворчим і музичним мистецтвом став феномен візуального звукового синтезу, репрезентований унікальним інструментом "АНС" Є. Мурзіна, системою "Oramics" Д. Орам та першим музичним комп'ютером UPIC Я. Ксенакіса. Принципи, що лягли в основу фотоелектричних інструментів і систем візуального синтезу, успішно використовуються і донині, будучи реалізованими вже на новому, програмному рівні.

Використані джерела

1. Авраамов Арс. Синтетическая музыка / Арсений Авраамов // Советская музыка. – 1939. – № 8. // Термен-центр : центр электроакустической музыки [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://theremin.ru/archive/avrsynth.htm.
2. Анфилов Г. Композитор как живописец (О синтезаторе АНС и его создателе Евгении Мурзине) / Глеб Анфилов // Физика и музыка / Глеб Анфилов. – М. : Детгиз, 1963. // Термен-центр : центр электроакустической музыки [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://theremin.ru/archive/murzin.htm.
3. Высоцкий М. З. Звуковое кино / М. З. Высоцкий // БСЭ [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://bse.sci-lib.com/article045140.html.
4. Кущ Є. В. Візуалізація синтезу звука як засіб часової трансформації двовимірних артефактів / Євген Вадимович Кущ // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – Вип. 16. – К. : Міленіум, 2009. – С. 218–226.
5. Кущ Є. В. Історія розвитку електромеханічних музичних інструментів: перша половина XX століття / Євген Вадимович Кущ // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. – К. : Міленіум, 2010. – № 4. – С. 113–118.
6. Орлов Л. Основы синтеза звука. Часть 2. / Л. Орлов // 625-net [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.625-net.ru/archive/z0199/orlov.htm.
7. Орлов Л. Основы синтеза звука. Часть 3. / Л. Орлов // 625-net [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.625-net.ru/archive/z0099/c6.htm.
8. Смирнов А. Рисованный звук / Андрей Смирнов // Термен-центр : центр электроакустической музыки [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://theremin.ru/lectures/grsound.htm.
9. Daphne Oram: An Electronic Music Pioneer [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://daphneoram.org.
10. Levin T. Y. "Tones from out of Nowhere": Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound / Thomas Y. Levin // CVM : Center for Visual Music [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.centerforvisualmusic.org
11. Williston J. Thaddeus Cahill's Teleharmonium / J. Williston // Synthmuseum.com [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.synthmuseum.com/magazine/0102jw.html.
12. Wladimir Baranoff-Rossiné: The Russian Avantgarde 1888–1944 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.iencheres.com/art/wbr/index.cfm.

УДК78(477)

Наталія Миколаївна Фещак
здобувач Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського

САЛОННІСТЬ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КВАРТЕТНОГО ЖАНРУ

У статті робиться спроба визначити салонне мистецтво як прогресивний фактор розвитку квартетного виконавства та квартетного репертуару. Явище "салонності", характерне для західноєвропейського, російського і українського романтичного мистецтва, має потенціал до подальшого розвитку, який в контексті сучасних напрямів мистецтва та культурних тенденцій найбільш природно реалізується у квартетній формі виконавства.

Ключові слова: *салон, салонність, камерне музикування, квартет, музичне виконавство.*

In this article the provide theme is the salon art's meaning as progressive link of quartet's performances development. Salon Art phenomenon is typical for European, Russian and Ukrainian romantically art. Its potential in the context of contemporary art and cultural tendencies can realized more plenty in the quartet's performance.

Keywords: *salon, salon Art, camber music Art, quartet, musical performance.*

Стаття присвячена специфічному жанру камерної музики та виконавства – салонній музиці. Слід зазначити, що на початку XXI ст. інтерес до цього виду мистецтва почав відновлюватися. І це має своє пояснення; адже салонна музика як жанр мистецтва – мобільна форма творчого спілкування, обміну художніми ідеями, що відбувається між дійсно зацікавленими мистецтвом людьми, будучи неформальним явищем, викликає сплеск творчих здібностей у суспільстві, створює атмосферу творчості, завдяки активній функціональності професійних і дилетантських мистецьких угрупувань впливає на культурне становлення суспільства.

Зокрема, як нам здається, салонність є природною формою квартетного музикування, завдяки обмеженому ансамблевому складу – формою творчого спілкування, дійсної художньої "співпраці" між музикантами і, певним чином, творчою лабораторією, яка дозволяє уточнювати художні критерії квартетного виконавства, активно оновлювати репертуар, постійно працювати над сценічною довершеністю концертних виступів, що, безумовно, сприяє прогресу мистецтва виконавства в цілому.

Як ми знаємо з історії, існування таких "художніх осередків" – рушіїв мистецької справи – є характерним для будь яких народів, – як Заходу, так і Сходу – з давніх часів.

Як правило, під поняттям "камерна салонна музика" розуміли музичний супровід свят у домашньому колі, що об'єднував родичів, друзів, знайомих, однодумців. Таке мистецтво мало на меті відвернути людину від повсякденних стресів, вплинути на гармонійність її світосприйняття. Крім того, воно передбачало естетизацію домашнього побуту, що пов'язувався не тільки зі слуханням музики, але й із участю у музикуванні. Цьому значною мірою відповідав склад струнного квартету, який у якості ансамблю для домашнього музикування виник приблизно в 30-х роках XVIII ст.

Квартетне музикування – це була справжня "жива музика", що супроводжувала свята, особливі події. Саме у квартетному виконавстві поступово відшліфувалася ідея "висловити "живими" музичними засобами найбільш інтимні почуття у формі "вишуканої", "довірчої" бесіди". Про це писали відомі німецький музикознавець XVIII ст. Каттезон, а також Гете і Стендаль.

Жанр струнного квартету ніс у собі певну соціальну функцію; він став, деякою мірою, віддзеркаленням процесу демократизації суспільних відносин в мистецтві салонної музики епохи Просвітництва. Однак це аж ніяк не означало будь-якого спрощення у розвитку музичного мистецтва. Навпаки, струнний квартет втілив в собі абсолютно нові форми, удосконалюючи природну завершеність і красу гармонійного чотириголосся. Саме тут була досягнута своєрідна витонченість, пластичність і художня змістовність голосоведіння, яку Стендаль вважав "бесідою чотирьох розумних людей".

Г. Аберт порівнював квартетне виконання із спілкуванням у сімейному колі: "Чотири інструменти, близькі за походженням і характером, але різні за індивідуальністю, схожі на членів високорозвиненої родини, кожний з яких відповідно до його своєрідності, представляє якості усього роду" [1, 155].

Спільною творчістю пояснюється особлива увага до емоційного стану партнерів, уміння розуміти один одного "без слів". Р. Давидян відзначає, що струнному квартетові, як ансамблю виконавців, властива певна психологічна атмосфера, пов'язана з постійним відчуттям партнера. Загострене почуття ансамблю, – пише дослідник, – це своєрідне відчуття, в якому органічно поєднується здатність схоплювати не тільки музичні наміри, але й, що не менш важливо, чисто психологічні імпульси, якими пронизана, насичена атмосфера "усередині" квартету під час процесу виконання" [4, 116].

Якщо мати на увазі класичний струнний квартет, що сформувався приблизно до початку 80-х років XVIII ст., можна визначити найбільш типові ознаки, які відрізняють його від інших жанрів. Це, по-перше, рівноправність чотирьох голосів, по-друге, діалогічність, як найбільш характерна ознака викладу музичного супроводу.

© Фещак Н. М., 2011

У країнах центральної Європи деякі форми побутування струнного виконавства виявляють багато спільного, тому їх доцільно розглядати в єдиному контексті. У XVIII ст. німецькі, австрійські землі, Чехія, Франція значною мірою сприймають традиції італійського скрипкового мистецтва. Поступово виходять на перший план чисто регіональні особливості живого музичного побуту, що стали важливою передумовою формування жанру струнного квартету. Маємо на увазі давні традиції камерно-ансамблевого музикування, чому сприяла значна, в порівнянні з Італією і Францією, децентралізація музичного життя.

Захоплення "живою музикою" охоплювало не тільки імператорський двір, резиденції герцогства, князівства тощо, а й численні палаци південно-німецької, австрійської, чеської, угорської провінційної знаті, а також аристократичні і буржуазні будинки у Відні, Празі та інших містах. Природно, що музичні розваги носили тут, відповідно, більш інтимний, камерний характер. Важливим атрибутом духовного життя суспільства був музичний супровід свят.

У заможних дворянських та буржуазних сім'ях, як відомо, широко практикувалося домашнє музикування, яке, як правило, не мало на меті досягнути рівня професії. Струнний квартет ідеально відповідав сутності подібної виконавської практики. Дійсно, ансамбль рівноправних партнерів міг досить мобільно збиратися в невимушеній обстановці, в інтимному домашньому колі. Дилетанти-аристократи, бюргери, ремісники – бачили в музикуванні подібного роду приємний і благородний засіб спілкування. Молодь вважала його найкращим способом виявити свою сердечну схильність, оскільки, аматорські концерти закінчувались, зазвичай, приємною вечерею або танцями.

У XVIII ст. українці славилися своїми оркестрами, квартетами і хорами і пишалися відданістю музичному мистецтву. Мода на "домашню" музику виникла ще задовго до XVIII ст. Отже, до моменту виникнення квартету як універсального музично-прикладного виду виконавського мистецтва, мала вже певні традиції.

З історії відомо, що князівські двори Київської Русі за прикладом візантійських імператорів наймали співаків, музикантів, танцюристів. Наймані артисти-скоморохи виступали і при дворах російських царів до 1648 року. З другої половини XVII ст. з'являються придворні театри, оркестри, музичні колективи, якими опікувались гетьмани І. Брюховецький, І. Мазепа, І. Скоропадський, Д. Апостол, К. Розумовський.

Камерна музика завжди високо цінувалася в Києві. З XVIII ст. у багатьох будинках міської знаті збиралися різного типу камерні ансамблі, в тому числі й квартети, для виконання творів Моцарта, Бетховена, Шпора та інших. Разом з місцевими аматорами виступали такі прославлені європейські віртуози, як А. Контський, Ф. Серве, С. Шіффе. Як зазначає М. Кузьмін у своїй книзі "Забуті сторінки з музичного життя Києва", "шанувальники камерної музики часто збиралися вдома у чиновника канцелярії генерал-губернатора М. А. Рігельмана. У нього був квартет – аматорів, які виконували твори віденських класиків на високому рівні" [9,49].

На початку XIX ст. аматорське музикування починає поступово втрачати своє суспільне значення. Про це можна судити за повідомленнями періодичної преси. У 1820 році в одному з німецьких видань було вміщено приблизно 63 публікації, присвячені розвитку оперного мистецтва, 37 разів рецензувалися симфонічні концерти; концерти вокалістів – 26 разів, виступи скрипалів (головним чином, Л. Шпора) – 21 разів, і тільки 10 разів на протязі року в газеті згадується про струнний квартет. Рідкісні концерти у приватних будинках з часом набувають публічного характеру.

Справжні шанувальники "живого" музичного мистецтва змушені були скаржитися на композиторів, які пишуть тільки для віртуозів першого рангу. Одні дилетанти намагалися впоратися з непереборними для них труднощами, інші зверталися до творів невисокого технічного рівня .Створювалися квартети, які вели значну концертну діяльність, при цьому нерідко виступаючи з власними творами. Все це, безсумнівно, вказує на ознаки деградації аматорського мистецтва, яке починає відходити в минуле разом з палацово-аристократичними формами концертного життя.

У статті Оксани Андріанової "Салонна музика як складова частина російського романтизму" проаналізовано виникнення явища "салонності" в Росії як окремого напрямку романтичного мистецтва. Авторка наголошує, що в умовах відсутності професійної музично-освітньої системи аристократичні салони відігравали найважливішу роль у розвитку мистецтва того часу [2, 95].

Розходження музикознавчих уявлень про цінність та природу салонності, а також вердикт про її "епігонське" походження, певним чином принижують значення цього, на наш погляд, значного музичного доробку, який слугував своєрідним "містком" між культурами західної та східної Європи, між ментальностями різних прошарків населення, між класичними зразками романтизму та його подальшими різновидами, що мали місце навіть у XX ст.

О. Андріанова подає визначення салонної музики як самостійної системи камерних жанрів на межі XVIII—XIX ст., з наявністю відповідної змістовної сфери та власними засобами виразності; у вузькому сенсі – це сукупність невеликих музичних творів із полегшеною фактурою, призначених для домашнього музикування виконавцями "з непрофесійним рівнем музичної освіти та володінням якимнебудь музичним інструментом, а також розраховані в основному на непідготовленого слухача" [2, 96]. Проте, таке розуміння є дещо спрощеним: у статті робиться спроба певною мірою ототожнити терміни "салонна" та "камерна" музика, посилаючись на історичні особливості розвитку російського романтизму. Автор відзначає прогресивний характер тенденції салонного музикування, оскільки "популярність салонного музикування слугує тому, що навчання дітей музиці, обов'язкове в аристократичному середовищі, стало невід'ємною частиною освіти і у дворянському середовищі, і в сім'ях духовенства" [2, 97].

Характерною особливістю салонної музики Росії XIX ст. є взаємодія російського та українського мелосу з європейськими інтонаціями (італійська оперна кантилена, сентиментальний французький романс, пісеньки німецького зінгшпіля…). Таким чином, створювалися "прикладні" жанри, прокладалися шляхи до виникнення нових, демократичних зразків музики, що базувалися на синтезі мистецтв. Ці твори в будь-яку епоху музичної історії мали перехідне значення; як правило, вони включали компоненти популярного візуального мистецтва та театральності, що для музики камерних жанрів давало нові витоки інтерпретаційних можливостей. Спрощення музичної ідеї, і, водночас, ускладнення виконавських виразових засобів, – ось процеси, які супроводжували напрямок салонної музики і формували подальші перспективи розвитку музичного мистецтва. Як відзначено, у процесі кристалізації інтонації було створено особливу музичну мову, в якій російські композитори подолали крайнощі романтичної естетики – романтичну суб'єктивність, перебільшеність почуттів, прагнення до "виключного".

Українська салонна музика – явище загальнокультурного значення, у великій мірі воно похідне від тенденцій, відзначених музикознавцями у Росії та Західній Європі. Склалася традиція салонного музикування у другій половині XIX ст. (про це пишуть Корній, Ржевська, Антонець).

На початку XIX ст. традиційними осередками музичного життя України залишалися поміщицькі маєтки. Відомий оркестр, а при ньому і квартет мав у своєму маєтку О. Будлянський в с. Чемері на Київщині [10, 39].

Домашнім музикуванням особливо славилася Полтавщина; там функціонувало на той час приблизно 35 оркестрів [10, 40].

Музичному вихованню особливе місце відводилось у Харкові, де у 1805 р. відкривається Харківський університет. Тут учні музичних класів навчалися гри на фортепіано та струнних інструментах у прекрасних викладачів І. Лозинського. В Андрєєва, Ф. Шульца. Крім гри в оркестрі, учні музикували і в квартеті [7, 49].

У Західній Україні головним культурним центром було місто Львів. На розвиток струнного квартету у цьому регіоні вплинув відомий скрипаль Кароль Ліпінський. Цей митець, якого називали "найвидатнішим" перед Шопеном, був біографічно і духовно тісно пориднений з українською землею. Отримавши добру фахову освіту у свого батька, К. Ліпінський займає посаду першого скрипаля в оркестрі Львівського театру. Саме у Львові Кароль Ліпінський виступає зі своїми першими сольними концертами, а також як квартетист у ансамблі з Мазасом (скрипка), Шупанцігом (скрипка), Кремезом (віолончель) [5, 16]. На початку 1820 року він організовує симфонічний оркестр, який влітку виступає з концертами на контрактових ярмарках, у 1824—25 рр. організовує щотижневі абонементи квартетних вечорів. Ліпінський неодноразово виступав у Кам'янець-Подільському, Кременці, Одесі, він належав до найбільш бажаних і гаряче очікуваних гастролерів.

Музичне життя Києва на початку XIX ст. розвивалося нерівно і бурхливо. Його піднесення і спади визначалися соціально – економічними причинами, політичними обставинами. До найважливіших осередків мистецького життя належали контрактові ярмарки. Під час укладення контрактів кожний вечір відбувалися концерти, в яких брали участь видатні артисти – виконавці з Європи: Ф. Ліст, Кароль Ліпінський, Б. Ромберг, Г. Венявський та інші. Виступали кріпацькі оркестри – колективи, які досягли високого виконавського рівня: у 1812 році – оркестр Будлянського, на початку 20-х років оркестр Ганського, в 40-х роках – оркестр Галагана та інші [6].

Популярним у Києві був квартет у складі аматорів Данилевського, Вітковського, Зубковича, Стороженка. Київські любителі музики оцінювали їх гру не нижче за виконання професіоналів. "Хто бував на цих вечорах, хто слухав Данилевського, той ніколи не забуде його гри…", писав "Киевский телеграф" у 1864 (№ 8).

Салоні вечори в Одесі часто влаштовував граф Воронцов. У 20-х роках він мав квартет аматорів, у якому виступав талановитий віолончеліст Олексій Сухов. Ось що написав після квартетного концерту у 1823 році музикант Ланжеров: "Запам'ятався квартет російських музикантів, які належать графу Воронцову. Музиканти добре грають Моцарта і Гайдна… Мода на квартети тепер настільки велика, що захопила і Одесу. В багатьох приватних будинках тепер є квартети, в яких охоче приймають участь знатні міщани" [2, 8].

До середини XIX ст. аматорське музикування починає поступово втрачати своє положення. Становлення квартетного стилю виконання йшло одночасно з розвитком квартетної музики, збагачуванням і ускладненням стилю квартетного письма.

У другій половині XIX ст. на Україні простежується істотне пожвавлення музичного життя, зокрема, концертної діяльності. У Наддніпрянській Україні діяли російські музичні осередки, а в Західній Україні – австрійські та польські. "Імперська політика національного гноблення, яку проводила чужоземна влада в обох частинах України, призвела до різних труднощів у виконанні української музики. Влада вела цілеспрямовану політику на звуження функціонування української музики в суспільстві" [8, 130].

В активізації концертного життя на Україні значну роль відіграли відділи Російського музичного товариства (РМТ), які розвинули музично-просвітницьку діяльність за сприяння влади. Основною метою товариства був розвиток російського музичного мистецтва, були організовані концерти, конкурси на краще виконання творів. Музичні відділення відкрилися у різних містах України: Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Херсоні.

Ознайомлення українських слухачів із західноєвропейською та російською музикою мало важливе значення для розвитку камерного (квартетного) жанру.

Квартетна музика виконувалась у Києві і до відкриття відділення РМТ, але доступна була лише вузькому колу відвідувачів приватних салонів. Газета "Киевлянин" 20 лютого 1868 року писала:

"Останнім часом надзвичайно зросла у нас у Києві любов до квартетної музики: говорять, що квартетні зібрання кожного тижня влаштовуються більш ніж у шести або семи приватних будинках. Завдяки РМТ зараз не одні лише привілейовані щасливці будуть діставати насолоду від цього мистецтв".

У 1871 р. перший сезон квартетних зібрань Харківського відділення РМТ почався з виступів ансамблю в складі: Шпор, Гельмих, Шульц, Ене. Цікаво відзначити, що в різний час учасниками Одеського квартету були відомі чеські музиканти – скрипаль Я. Коціан і віолончеліст Л. Зеленка, які стали потім артистами "Чеського квартету".

До початку 20 ст. в країні нараховувалось 33 відділення РМТ, в кожному з них були квартетні ансамблі. Поряд з прекрасними квартетами "столичного рівня" були середні та слабкі за якістю виконання ансамблі, де разом з професіоналами грали музиканти – аматори. Проте важливо відзначити і їхній вклад у розвиток квартетного мистецтва [9].

У роки незалежності український струнний квартет займає вагоме місце в музичному житті країни. Розвиток квартетного мистецтва цього часу можна розділити на два рівні: перший – створення нових професійних квартетів, техніка гри яких сягнула високої, віртуозної якості, другий рівень – відновлення квартету як салонного жанру.

Особлива популярність новостворених нині квартетів покладається на високопрофесійні засади квартетного жанру, виявляється у його національній самобутності та інтелектуальній заангажованості. Квартетне мистецтво стверджує гармонію, красу і духовність, що в усі часи були первинними чинниками розквіту нації.

На думку дослідників, на межі XX—XXI ст. спостерігається активне відродження салонного мистецтва. Так, в Москві в квітні 2000 р. відбувся фестиваль "Кремль музичний", проведений всесвітньо відомим піаністом М. Петровим, де була організатори звернулися до давньої традиції "музикування в салоні, під час якої музиканти і слухачі спілкувались вузьким колом в особливій інтимній атмосфері. Свідченням інтересу до салонної культури також стає виставка "Полонені красою", яка проходила в 2004—2005 р. в Москві у Державній Третьяковській Галереї на Кримському Валу. Цей масштабний проект включав майже 500 творів живопису, графіки, скульптури, а також афіші, рекламні листівки, фотографії, меблі, фарфор, бронзу, скло, одяг, шедеври ювелірного мистецтва 1830—1910 рр." [3].

Предмет дослідження О. Антонець – процес еволюції салонного музикування як складової загальнокультурної традиції, історико-культурного європейського контексту XVII—XVIII ст.

Сучасна наукова думка переглядає ставлення до салонного мистецтва як до зразка "беззмістовності" та "банальності". Салон все частіше стає об'єктом серйозних досліджень і наслідувань у творчій практиці. Зокрема науково досліджуються салони різних історичних періодів, (наприклад, Франції першої половини XVIII ст. (А. В. Ніконова), епохи Реставрації у Франції (А. М. Фюж'є), або в Україні кінця XVIII – першої половини XIX ст. (Т. Н. Ніконенко)). Особливо відзначається роль жінки у французькому салоні XVII–XVIII ст. (В. І. Успенська). Однак до цього часу відсутнє навіть визначення поняття "салонне мистецтво", яке в довідковій літературі трактується і як стиль, і як жанр, і як естетичний напрямок.

На думку О. Антонець, "на відміну від салонної поезії, яку досить високо оцінили історики літератури, музичний салонний репертуар здебільшого викликав зневажливе ставлення дослідників. Салонну музику було заведено звинувачувати у відсутності ідей та неуважності до нагальних проблем часу. Негативне ставлення викликали зовнішні віртуозні ефекти, чуттєва мелодика, шаблонні гармонії. Однак, ще В. Стасов був змушений визнати, що в цьому мистецтві є дещо таке, котре відповідає потребам і естетичним почуттям людини. Салонна музика є живою часткою культурної спадщини. Тому пізнання сутності салонного мистецтва, магістральних шляхів його еволюції в європейській культурі є актуальним і потребує подальшого вивчення" [3].

Отже, мета подальшого дослідження полягає у визначенні видової своєрідності періодів становлення європейської салонної музики в її історичному розвитку та виявленні специфіки салону як культурного феномена, що актуально для розуміння деяких процесів сучасної музичної культури й виконавства, що беруть за основу ідею реконструкції форм минулого.

Використані джерела

1. Аберт Г. В. Моцарт А. / Герман Аберт. – Кн. 1. – Ч. 2. – М. : Музыка, 1983. – С. 3-164.

2. Андріанова О. Салонна музика як складова частина російського романтизму / Андріанова О. // Українське музикознавство. – Вип. 34. – К. : НМАУ, 2006. – С. 95-104.

3. Антонец Е. Эволюция салонной музыки в европейской культуре / Антонец Е. // Дис. канд. 17.00.03. – Сумы, 2006. – 244 с.

4. Давидян Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики / Давидян Р. – М. : Музыка, 1984. – С. 3-44.

5. Дика Н. Квартетне виконавство України (60—80 роки XX ст.), західний регіон / Ніна Дика // Мистецтвознавчі записки. – Вип. 5. – Збірник статей / Державна академія керівних кадрів культури та мистецтва. – К. : ДАКККІМ, 2004. – С. 16-21.

6. Загайкевич М. Музично театральне життя України першої половини XIX ст. / Марія Загайкевич //Київ музичний. – К., 1982.

7. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Ч. 2. – Київ-Нью Йорк: Вид-тво Коць, 1998.

8. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Ч. 3. – Київ-Нью Йорк: Вид-цтво Коць, 2001.

9. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / Микола Кузьмін. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 2-49.

10. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині XIX ст. / Шамаєва К. І. // Музичне виконавство та освіта. – К., 1996. – С. 39-40.

І с т о р і я

УДК 94:94(477)

Петро Степанович Гончарук
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВІДОБРАЖЕННЯ ПИТАНЬ СВІТОВОЇ ІСТОРІЇ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ Т.Г.ШЕВЧЕНКА (до 150-річчя світлої пам'яті Великого Кобзаря)

Автор аналізує особливості відображення питань світової історії у творчості Т. Г. Шевченка, акцентуючи увагу на самодержавному свавіллі та визвольній боротьбі народних мас від поневолення.
Ключові слова: *Т. Г. Шевченко, творча спадщина, історичні факти, визвольний рух.*

The author analyzes the characteristics of reflection on world history in the works of Taras Shevchenko, focusing on the autocratic tyranny and the liberation struggle of the masses from oppression.
Keywords: *Taras Shevchenko, creative heritage, historical facts, the liberation movement.*

Про Т.Г. Шевченка – поета, письменника, художника, громадського діяча та людину – написано вже не одну сотню книжок мовами різних народів світу, не одну тисячу наукових розвідок та публіцистичних і популярних статей. Ще й досі, мабуть, не підраховано кількість виголошених на його честь доповідей та промов. За висловом академіка І.М. Дзюби, "обсяг шевченкіани можна порівняти хіба що з обсягом літератури про найбільших світових поетів і митців" [3, 76].

Велич Тараса Шевченка полягала в тому, що його стихійний революційний протест набрав конкретного політичного змісту. Він був революціонером не тільки тому, що його обурювали страждання народу, не тільки тому, що від дідів і батьків він чув пісні про панщину, розповіді про Коліївщину, а й тому, що його думка, безперервно працюючи над проблемою соціального і національного визволення українського народу були співзвучними з думкою найпередовіших представників революційного, політичного і філософського мислення того часу.

Шевченкознавці справедливо зауважують, що ніхто з революційних поетів Заходу – ні поети-чартисти, ні французькі поети липневої революції, ні Бернс, ні Беранже – не підносилися до таких висот гнівного, полум'яного протесту проти існуючого ладу, заснованого на експлуатації людини людиною, до яких піднісся Шевченко. В історії світової літератури XIX ст. Шевченко чи не єдиний великий поет, який цілком зосередив свою увагу на ідеї визволення трудящих і тісно пов'язав цю ідею з формами і методами боротьби українського козацтва в минулому, сподіваючись відтворити їх у середині XIX ст.

Шевченко як поет, письменник і художник – великий і багатогранний. Його поезія увібрала в себе всю привабливість і силу народної пісні, її чарівну простоту, живу пульсацію народнопісенних ритмів, поетичність фольклорної символіки тощо.

Одночасно Т.Г. Шевченко – глибокий знавець світової історії, її геніальний інтерпретатор. Щоб підтвердити це, нами проаналізовано більше 200 його поетичних творів ("До Основ'яненка" – 1839; "Іван Підкова" – 1839; "Тарасова ніч" – 1839; "Гайдамаки" – 1841; "Гамалія" – 1842; "Тризна" – 1843; "Розрита могила" -1843; "Чигрине, Чигирина" – 1844; "Сон. У всякого своя доля" – 1844; "Гоголь" – 1844; "Єретик" – 1845; "Кругом неправда і неволя" – 1845; "Сліпий" – 1845; "Великий льох" – 1845; "Стоїть у селі Суботові" – 1845; "Кавказ" – 1845; "І мертвим, і живим і ненародженим..." – 1845; "Холодний Яр" – 1847; "Мені однаково" – 1847; "Н.Костомарову" – 1847; "Іржавець" -1847; "Чернець" – 1847 та багато ін.). Крім цього, для кращого розуміння згаданої вище "історичної поезії" нами вивчено також більше 2-х тисяч приміток до них не тільки самого Шевченка, а й знавців його поезії. Крім цього опрацьовані повісті Т.Г. Шевченка ("Наймичка" – 1844; "Варнак" -1845; "Княгиня" – 1853; "Музикант" – 1855; "Несчастный" – 1855; "Капітанша" – 1855; "Близнюки" – 1856; "Художник" – 1856; "Прогулка с удовольствием и не без морали" – 1858) та більше 400 роз'яснень до них.

Поряд з цим нами вивчено драматичні твори Кобзаря ("Назар Стодоля" – 1843-1844; "Никита Гайдай" – 1842), "Автобіографію" – 1860; "Журнал" – 1857-1858; "Листування" – 1842-1861 та більше 500 приміток до них.

Проаналізована слідча справа III відділу жандармів під назвою "О художнике Шевченке" – 1847, а також факти з інформацією про Т.Г. Шевченка, які зберігаються в архівах Інституту літератури НАН України в Києві, Національної наукової бібліотеки ім. Вернадського, Львівської наукової бібліотеки

© Гончарук П. С., 2011

ім. В.Стефаника, національного музею Тараса Шевченка у Києві, Шевченкового національного заповідника у Каневі та Державного заповідника "Батьківщина Тараса Шевченка в с.Шевченкове", що на Звенигородщині.

Одночасно нами вивчені образотворчі праці Т.Г. Шевченка. Особливий інтерес склали офорти "Судня рада" – 1844, "Дари в Чигирині 1649р." – 1844 р., акварелі "Селянське подвір'я" – 1845, "Будинок І.П. Котляревського в Полтаві" – 1845, "Вознесенський собор в Переяславі" – 1845, "Богданові руїни в Суботові" – 1845 та багато ін.

Для вивершення роботи нами вивчено, проаналізовано та використано більше 200 монографічних історичних, літературознавчих досліджень та наукових статей, а також спогадів сучасників Т.Г. Шевченка та багато інших необхідних матеріалів.

Особливу цінність становили наукові праці та публікації шевченкознавців О.М. Апанович, О.І. Бортнікова, О.І. Білецького, М.Ю. Брайчевського, Г.Д. Вервеса, К.І. Гуслистого, І.О. Гуржія, М.П. Драгоманова, Я.Д. Дмитерка, В.Д. Дьякова, Я.І. Дзирі, І.М. Дзюби, П.А. Зайончковського, В.К. Імедадзе, А.Я. Кониського, П.О. Куліша, М.І. Костомарова, Є.П. Кирилюка, М.І. Марченка, Ю.Л. Марголіса, І.Д. Назаренка, Ф.Я. Прийми, Г.Я. Сергієнка, А.В. Санцевича, В.Г. Сарбея, К.К. Чалого, Г.М. Ченстахівського, Є.С. Шабліовського, Ф.П. Шевченка та багатьох інших знавців праць Великого Кобзаря. Всі вони одностайно стверджують, що Т.Г. Шевченко був поетом, письменником, художником та громадським діячем з енциклопедичними глибокими та всебічними історичними, літературознавчими та мистецтвознавчими знаннями. Для створення своїх творів він постійно опрацьовував українські, польські, кримськотатарські, турецькі, візантійські, західноєвропейські історичні джерела, рукописи Київської Русі, Стародавньої Греції та Стародавнього Риму, записки іноземних мандрівників, які відвідували Україну в різні часи й залишили про неї свої спогади, друковані праці з історії країн Західної Європи, східних регіонів, церковно-християнського життя тощо.

Поет часто спирається на відомості з чотиритомної історії грецького письменника Геродота, мандрівника-медика Гіппократа, іудейського історика Пріска Понтійського, знавця стародавніх слов'ян Прокопія, щоденника уповноваженого скіфського імператора Рудольфа II, знавця Запорозької січі Еріха Лясоти, книги "Опис України" норманського-французького інженера Гійома Боплана.

Дослідник козацьких літописів Я.І. Дзира у розвідках "Тарас Шевченко і українські літописи XVII – XVIII століть" [4, 61-89], "Шевченко і українська рукописна література"[1, 187-203] повідомив переконливі відомості, що український Кобзар добре знав не тільки вітчизняну минувшину, її джерела, а й докладно був обізнаний з багатьма проблемами світової історії.

За нашими підрахунками, у своїх працях Т.Г. Шевченко більше, ніж півтори тисячі разів посилався на авторитет найвідоміших істориків та діячів культури світу, свідчення документів, створених в Україні, Польщі, Кримському Ханстві, Туреччині, Молдовії, Семиградді, Швеції, Росії та інших країнах. Саме ця обставина зумовила таку неповторну насиченість творів Т. Шевченка історичною тематикою, іменами, які залишили свій слід у подіях минулого та усній пам'яті людей, почасти, навіть, зайвою скрупульозністю. Ця істина лежить на поверхні, коли знайомишся з Шевченковими поезіями "Тарасова ніч", "Гайдамаки", "Сон. У всякого своя доля", "Єретик", "Сліпий", "Великий льох", "І мертвим, і живим...", "Холодний Яр", "Іржавець", повістями "Варнак", "Близнецы", "Музыкант", "Художник", "Прогулка с удовольствием и не без морали" та ін.

У творах Т.Г. Шевченка зустрічаються думки з приводу проблеми історії країн Європи, арабського регіону, стародавніх азіатських країн. Так, наприклад, в поемі "Неофіти" Кобзар розповідає про Скіфію, територія якої утворилася у VII-VI ст. до н.е. у Північному Причорномор'ї і на теренах якої, можливо, розсіялися неофіти, тобто перші прихильники християнських проповідей [10, 486].

Одночасно Шевченко не раз зазначав про пагубність для руських земель татаро-монгольських завоювань. Зокрема, він піддав критиці деструктивну діяльність татаро-монгольського вождя Тамерлана (1336-1405), на колишніх давньоруських землях, особливо в галузі культури [10, 268].

Про Стародавню Грецію. Дослідження творчості Т.Г. Шевченка дає право дійти висновку, що він глибоко вивчав і використовував факти з історії Стародавньої Греції та Стародавнього Риму, особливо факти зі створених народами цих країн міфологічних джерел. Так, наприклад, в поемах, "Царі", "Неофіти", "Кавказ" та ін. Кобзар часто використовує назви міфологічної грецької річки забуття – Лети, бога шлюбу – Гіменея, жіночих покоїв – Гінекея, стародавніх міфічних, народних улюбленців – силача Геракла, просвітителя Прометея, богині краси Афродіти (Кіпріади), охоронця садів та виноградників Пріапа, лікаря Ескулапа, перевізника душ померлих Харона, сина Зевса, бога мисливства, красеня Аполлона, давньогрецького вченого – філософа Сократа (469-399 р. до н.е.), назви міфічних річок Флегетони та Стікси, гори Парнас, на якій ніби проживав міфічний Аполлон та багатьох ін..

У творчій спадщині Шевченка вживаються також імена римських міфічних сестер-прядильниць чужої долі – Парок, волелюбної дочки римського вельможі XVI ст. – Франчески Ченчі; охоронців родин – Пенатів, натхненниці царя – реформатора Нуми Тая (XVIII- XVII ст. до н.е.), його дружини – Німфи Єгерії, козлоногого бога ланів, гір, лісів, покровителя худоби – Фавна, родини Сціпіонів, з якої вийшло кілька знатних римських військових діячів, назви театру – Колізей, військові терміни – ліктори, преторіани, храму Юпітера, священного пагорбу Капітолію тощо.

Факти свідчать, що використані Т.Г. Шевченком міфологічні образи стосуються історії Греції часів IX- VIII ст. до н.е., часів так званої "Великої грецької колонізації", заселення еллінами значної ча-

стини узбережжя Середземного моря, Криму та Північного Причорномор'я і великої частини Приазов'я. Як свідчать історики, у Причорномор'ї та Приазов'ї жили фракійці Східних Балкан і Нижнього Дунаю, скіфи Причорноморських степів, праслов'яни лісостепів України, таври Криму. У VIII-IV ст. до н.е. вони сприйняли культурний і економічний імпульс давньогрецької цивілізації, що знайшло свій вияв у торговельному і культурному співробітництві. Саме ці тенденції схвально трактувалися творами Т.Г. Шевченка і віддзеркалювалися у його поглядах.

Згадана поема присвячена М.С. Щепкіну, який 24 грудня 1857 р. прибув з Москви до Нижнього Новгорода на побачення з Т.Г. Шевченком [10, 590].

Про Стародавній Рим. В поезіях, прозових, драматичних та образотворчих творах Т.Г. Шевченка вживаються факти з історії Стародавнього Риму. У поемі "Неофіти" (1857) Т.Г. Шевченко сам зауважував, що вона відображає історію Риму періоду перших християн (I ст.. до н.е. – I ст. н.е.). Уважне вивчення твору засвідчує, що у цьому творі в алегоричній формі Кобзар характеризує царський деспотичний лад Росії, засуджує несправедливі вчинки імператора щодо декабристів, передбачає близький революційний вибух несправедливо пригноблених народів імперії.

У поемі "І мертвим, і живим…" Кобзар нагадує про Люція Юлія Брута, який сприяв поваленню з трону етруського царя Тарквінія Гордого (509 р. до н.е.) і встановленню республіканського ладу у Римі; Марка Юнія Брута, який у 44 р. до н.е. організував вбивство імператора Юлія Цезаря і сприяв розвитку римських демократичних інституцій [10, 575].

Як і в "Неофітах", Т.Г. Шевченко, використовуючи сюжети Стародавнього Риму, піддавав критиці деспотизм царської Росії і в інших творах. Так, наприклад, у вірші "Колись дурною головою" Кобзар засудив антихристиянську діяльність римського прокуратора (намісника) в Іудеї Понтія Пілата (26-36 р. до н.е.), за часів якого древньоєврейський народ терпів політичну деспотію та економічну бідність. Розповідаючи про чорні справи Пілата, Шевченко ототожнював його з сатрапами царської Росії [10, 593].

У вірші "Холодний яр" (1845), поемі "Неофіти" (1857) Т.Г. Шевченко порушив проблеми історії Стародавнього Риму I століття. Зокрема, він піддав справедливому сарказму Рим епохи Нерона Клавдія Цезаря (37-68 р.) [10, 272, 487]. Кобзар малює жахливу картинку правління цього імператора: розправ з християнами, безсоромних оргій п'яних аристократів, пролиття крові гладіаторів тощо.

О, Нероне! Нероне лютий!
Божий суд правдивий, наглий
Серед шляху тебе осудить…
А ти собака! Людоїд,
Деспот скажений [10, 487].

Дослідники одностайно стверджують, що в образі Нерона Т.Г.Шевченко мав на увазі політичний портрет російського царя Миколи I [9, 623].

Одночасно Т.Г. Шевченко у поемі "Неофіти" дає яскраву картинку політичної системи Риму епохи Гай Юлія Цезаря. Незважаючи на те, що Цезар намагався уникнути зовнішніх атрибутів монарха, його диктатура була неспростовним фактором, а його ім'я перетворилося на символ абсолютної влади (цісар, кайзер, цар).

Іде сам кесар. Перед ним
Із бронзи литую статую
Самого цесаря несуть [10, 488].

У поемах "Неофіти", "Невольник", "Княжна" Т.Г. Шевченко порушив питання про прогресивну діяльність давньоримського патриціанського роду Сціпіонів (III-II ст. до н.е.); благотворну роль міфологічної дружини царя Нуми Тая (VIII-VII ст. до н.е.) Німфи Єгерії у здійснених ним корисних правових та релігійних реформ; героїчний вчинок Бетріче Ченчі (друга пол. XVI ст.) щодо захисту своєї честі тощо [10, 323,590,891].

Ці та інші факти дають уяву читачам про те, якою була політична система у Стародавньому Риму, як вона трансформувалася за часів царів, імператорів та полководців Нума Помпілія, Тарквінія Гордого, Красса, Помпея, Гай Юлія Цезаря, Траяна, Марка Аврелія; як розширювалася територія цієї держави від Західної Європи, Африки до Ізраїлю, Іраку, Ірану.

Проблеми древньоєврейської історії. В поезіях "Саул" (1860), "Царі" (1848), "Псалми Давидові" (1845), "Марія" (1859), "Відьма" (1847) та інших Т.Г. Шевченко висвітлив низку історичних фактів, які стосуються історії життя, діяльності та культури древньоєврейського народу. Як і в історії древньогрецького та давньоримського народів Т.Г. Шевченка цікавили питання взаємовідносин класів в Іудейському царстві; його політичної системи, ставлення царя та його сатрапів до бідних верст населення, перших християнських об'єднань тощо.

В основу вірша "Саул" Т.Г. Шевченко поклав ідею про жорстокість царів. Образ першого царя Ізраїлю Саула (XI ст. до н.е.) Кобзар ототожнює з російським імператором Миколою I. Й незважаючи на те, що Саула у свій час ніби підтримував відомий єврейський пророк Самуїл, славний рід патріарха Іакова, цей державний діяч, за свідченням Шевченка, затьмарив себе антинародною жорстокістю, розправою з тими, хто боровся за правду і людську гідність [10, 541].

Подібні антицарські ідеї лежать також і в основі поеми "Царі", Кобзар підкреслює, що давньоєврейський цар Давид (XI-X ст. до н.е.) залишив після себе славу придворного інтригана, вбивці на-

ближених до себе талановитих воєноначальників, хтивої людини, яка нечесним методом переманила до себе красуню Версавію, дружину полководця Гурія [10, 365].

У поемі "Псалми Давидові" Т.Г. Шевченко просить бога допомогти скривдженим людям поскоріше прозріти, побороти страх і дати відсіч царям – кривдникам. У цій поезії Шевченко називає справедливими вчинки людей, які спрямовані на звільнення шукачів правди з кайданів, на їх боротьбу за своє щастя. Вірив, що незабаром люди:

Окутають царей неситих
В залізні пута,
І їх, славних, оковами
Ручними окрутять,
І осудять гнобителей
Судом своїм правим [10, 280].

У поезіях "Марія", "Во Іудеї, во дні они…", "Відьма" Т.Г. Шевченко змальовує картини боротьби царя Ірода з підлеглими йому людьми, показує злочини, його співробітництво з римськими окупантами (1 ст. до н.е.), ненависть до нього своїх співвітчизників [10, 507, 295]. Тобто, звертаючись до сюжетів історії древньоєврейського народу, Т.Г. Шевченко гостро критикував тих стародавніх керівників, які вкрили себе поганою славою душителів руху стародавніх євреїв до власної свободи. Ці стародавні події Кобзар проектував у сучасну йому Росію і створював несприятливий ідеологічний клімат навколо самодержавно-кріпосницької системи.

Про історію християнства. Т.Г. Шевченко приділяє чимало уваги історії виникнення християнства та пояснення його суті. В поемах "Марія", "Неофіти", "Кавказ", "Єретик", "Тарасова ніч", "Гайдамаки" та ін. творах Кобзар засвідчує, добрі знання історії християнських вчень, пов'язаних з ними легенд. Він прихильно ставився до тих історичних осіб, які сприяли виникненню християнства, поширенню його суті серед народу.

Особливо у цьому відношенні вартий уваги виписаний Т.Г. Шевченком образ матері Ісуса Христа – Марії. В цьому персонажі Т.Г. Шевченко втілив риси всіх матерів світу, їх вчинки, щодо народження, збереження вирощення та виховання своїх дітей, підтримки їх благородних життєвих кроків, особливо тих, які спрямовані на служіння людям.

І похвала тобі, Маріє!
Мужі воспрянули святіє
По всьому світу розійшлись,
З іменем твого сина,
Твоєї скорбної дитини,
Любов і правду рознесли
По всьому світу [10, 525].

Шевченко проклинає палачів за те, що вони так безсоромно розправилися з Ісусом, цією святою людиною, яка несла бідним і скривдженим вірянам

Тихе, добре, кротке слово…
Любов, і правду, і добро [10, 482-483].

Кобзар з великою майстерністю в багатьох творах підкреслює, що ідеї Ісуса Христа його учні понесли в маси, які сприймали їх як свої власні переконання. Кобзар історично достовірно відтворював жахливі картини розправи урядовців не тільки з Ісусом Христом, його апостолами, а й тими, хто сприймав їх вчення:

… на хресті
Стрімглав повісили святого
Того апостола Петра.
А неофітів в Сіракузи
В кайданах одвезли [10, 486].

Одночасно Т.Г. Шевченко негативно оцінював процес розколу християнського світу на дві церкви – католицьку і православну (1054). Він вважав, що в основі суперництва папсько-католицької і візантійсько-православної церков лежали не державні, а корисні інтереси. Сформована у кінці V ст. папою теорія двох властей посилювала вплив католицької церкви на маси, забезпечила вихід її з-під контролю світської влади та розширила для неї коло зловживань церковних ієрархів щодо віруючих.

Збиралися кардинали,
Гладкі та червоні,
Мов бугаї в загороду,
І прелатів лава [9, 235].

Шевченко вважав, що католики на чолі з римським папою постійно претендували на пріоритетне становище у світовій ідеології і засуджував понтифіків за їх світоглядну агресивність та байдужість щодо світської влади, яка, у свою чергу, висмоктувала з кріпаків і рабів тогочасного світу останні сили.

Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить.
А на апостольськім престолі
Чернець годований сидить,

Людською кровію шинкує
І рай у найми оддає ! [9, 230].

У поемах "Тарасова Ніч" та "Гайдамаки" Т.Г. Шевченко порушив низку проблем з історії утворення уніатської церкви (Брестської унії, 1596). Кобзар вважав, що в основі розколу в Україні вірян на православних та греко-католиків (уніатів) були інтереси Ватікану, який активно підтримував загарбницьку політику польських феодалів щодо Україна і Білорусії [10, 91, 589,426]. За допомогою унії католицьке духовенство сподівалося розірвати зв'язки українського та білоруського народів з росіянами. Про все це вже йшлося у розділі про боротьбу українського народу за своє соціальне і національне визволення під керівництвом Б. Хмельницького.

Про визвольний рух у Польщі. У поезіях "Гайдамаки", "Великий льох", "Московська криниця", "У вільнім городі преславнім", "Сичі", "Заступила чорна хмара" та ін. Г.Г. Шевченко висловився з приводу деяких проблем історії Польщі. Особливо пильно Т.Г. Шевченко стежив за розвитком у цій країні визвольних ідей. Вчені свідчать, що у першій половині XIX ст. там цей рух набував гігантського першорядного значення з точки зору демократії не тільки всеросійської, не тільки всеслов'янської, але і всеєвропейської [6, 398]. Факти свідчать, що Т.Г. Шевченко та його друзі по Кирило-Мефодіївському товариству були добре обізнані з діяльністю таких польських королів як Стефан Баторій (1576-1586), Сигізмунд (III) Ваза (1587-1632), його синів Владислава Ваза (1632-1648) та Яна Казимира (1648-1668); причинами, що привели до конфронтації Речі Посполитої з українським народом у кінці XVI-XVIIII ст.; політикою польського короля другої половини XVIII ст. Станіслава-Августа Понятовського (1764-1795), його війною проти Барської Конфедерації (1768-1772); історичними обставинами, що лежали в основі 3-х поділів Польщі (1772,1793,1795) та ін. проблемами. Т.Г. Шевченко вивчав повстання 1830-1831 років, діяльність польських революційних таємних організацій в Україні, історію Галицького і Краківського повстання 1846 року та боротьби течій у польському національно-визвольному русі 40-х років XIX ст. [7, 18, 42, 58. 137].

У III відділі інформація жандармів, яка засвідчує, що члени Кирило-Мефодіївського товариства, в тому числі і Т.Г. Шевченко, думали про учасників польського революційного руху, як про людей "які скоріше всього могли бути їх помічниками" [7, 12]. І це зрозуміло. Польський і український народи єднали довгі роки спільного історичного життя та майже однакове становище у складі Російської імперії. Особливо високо Т.Г. Шевченко цінив діяльність та твори А. Міцкевича, прагнув встановити з ним особисті зв'язки. Через кирило-мефодіївця, студента Паризького університету Савича передав згаданому польському діячу власну поему "Кавказ" [5, 235].

В багатьох своїх творах Т.Г. Шевченко порушив ряд питань історії Польщі XIV-XV ст. Зокрема, у поемі "Гайдамаки" він достовірно показав, як у цей час відбувався процес боротьби польських народів з магнатами, зміцнення останніми своєї влади та здобуття для себе усіляких уступок. Так, наприклад, в одному із розділів поеми "Інтродукція" (вступ) простежується період, коли Людовик Анжуйський (1370-1382) Кашицьким статутом (1374) надав польській аристократії великі права, звільнив її від податків і повинностей, і, по-суті, поставив себе в залежність від неї, а представники нової династії Ягелонів (1386-1572) Чирвинським привілеєм (1432) втратили можливість карбувати монети, ув'язнювати магнатів тощо [8, 101-102].

В поемі "Гайдамаки" Т.Г. Шевченко історично вірно показує процес створення у Польщі у XV ст. магнатсько-аристократичної республіки. Зокрема, цю тенденцію поет простежує після смерті Казимира IV (1492), коли ця країна, по-суті, перетворилася в шляхетську республіку.

Була колись шляхетчина,
Вельможная пані;
Мірялася з москалями,
З ордою, з султаном,
З німотою…
Було, шляхта, знай, чваниться,
День і ніч гуляє
Та королем коверзує… [9, 70].

Одночасно Т.Г. Шевченко у згаданому творі в розділі "Інтродукція" історично вірно показав процес зміцнення польськими магнатами своєї влади у XVI- XVII ст., причини чвар у середовищі польських класів та шляхетської анархії.

В той же час Шевченко правильно помітив, що цей процес був пригальмований діяльністю короля Стефана Баторія (1576-1586) та Яна Собеського (1674-1696). Проте, під час правління Яна Казимира (1648-1668), явище шляхетської анархії вийшло з-під контролю, і за висловом Кобзаря, в цей час "сейми, сеймики ревіли", "королі із Польщі втікали", "а магнати хати палили", "шабельки гартували" [9, 71].

Т.Г. Шевченко порушив проблеми історії Польщі часів Понятовського Станіслава II, Августа (1764-1795). Він вірно визначив,що цей король зробив спробу реформувати і зміцнити державу. Але, як свідчить історія, його заходи викликали ще більший опір шляхти [8, 175-176].

Понятовський жвавий…
Думав шляхту приборкать трошки…
Не зумів! Польща запалала,
Панки сказилися…

На ґвалт Пулавського і Паца
Встає шляхетська земля,
І – разом сто конфедерацій.

Т.Г. Шевченко показав реальну діяльність польських Конфедератських об'єднань. Він правильно зазначав, що ці тимчасові військово-політичні об'єднання втілюють інтереси реакційної частини польської шляхти і католицького духовенства, метою яких було збереження необмежених привілеїв шляхти і католицької держави.

Шевченко вірно підкреслює, що найвідомішою конфедерацією була Барська, створена 1768 р. на з'їзді польської шляхти в м. Барі (тепер місто Вінницької області). Кобзар зазначає, що в Україні конфедерати жорстоко знущалися з народу. Коліївщина, як уже було сказано вище, була відповіддю українського народу на ці знущання. У 1772 р. Барська Конфедерація розпалася.

Розбрелися конфедерати
По Польщі, Волині,
По Литві, по молдаванах
і по Україні;
Розбрелися та й забули
Волю рятувати…
Та й ну руйнувати.
Руйнували, мордували,
Церквами топили…
А тим часом гайдамаки
Ножі освятили [9, 71].

У містерії "Великий льох" (1845) Шевченко порушив проблему боротьби Польщі за незалежність ц 1830-1831 рр. Показав роль і місце у цій боротьбі польських магнатів Радзівіла та Потоцького, яка після придушення повстання емігрували до Франції в відійшли від боротьби.

Після 3-х поділів Речі Посполитої польський народ почував себе духовно єдиним і боровся за встановлення національної незалежності. У листопаді 1830 р. під впливом революції у Франції у Варшаві спалахнуло повстання, яке у вересні 1831 р. було придушене. Про це згадував Шевченко в "Великому льосі" (1845).

Т.Г. Шевченко у вірші "У Вільні, городі преславнім" торкнувся питання повстання студентів 1830 р. у Віленському університеті, який у 1832 р. російським урядом був закритий за участь у цій акції. Кобзар з обуренням згадує про розформування цього навчального закладу і перетворення його у медично-хірургічну академію та здійснення там ряд репресивних заходів.

Одночасно Т.Г. Шевченко у вірші "Сичі" (1848) розповідає читачам про події в Галичині у лютому 1846 р., коли австрійський уряд використав антифеодальний рух польських і українських селян проти польської національно-визвольної боротьби. Т.Г. Шевченко шкодує, що цей шляхетський виступ був відірваний від широких мас населення, а тому приречений на провал. У вірші він закликає всіх тих, хто бореться за соціальну і національну свободу, об'єднуватися. На його думку, в цьому полягає її кінцевий успіх [10, 584-585].

Про історію Чехії та Словаччини. У творчій спадщині Т.Г. Шевченка простежуються проблеми чесько-словацької історії XIV-XIX ст., його ставлення до прогресивних лідерів цих народів. Серед них Ян Гус, Павло Шафарик, Вацлав Ганка, Ян Коллар та ін. В поемах "Єретик", "І мертвим, і живим…", "Гайдамаки" та ін. Великий Кобзар зазначає, що національний розвиток Чехії в XIV ст. ускладнювався конфліктами між чехами і німцями, між королівської владою і аристократією, між чеським духовенством і панством.

…німота запалила
Велику хату. І сім'ю,
Сім'ю слов'ян роз'єднила
І тихо, тихо упустила
Усобиць лютую змію.

Лідер чеського руху Ян Гус (1369-1415) виступив проти надмірного папського впливу на місцеві церковні установи, проти розкоші церковної старшини, проти великої церковної земельної власності, пропонував секуляризувати церковні землі на потреби держави, наполягав на здійснення церквами проповідей національною, зрозумілою мовою. Римська курія засудила його до страти як єретика [8, 92-93]. У поемі "Єретик" Т.Г. Шевченко назвав його "чехом святим", "великим мучеником", "славним Гусом", "великим єретиком" який боровся за те, щоб усі слов'яни стали добрими братами і синами сонця правди, і єретиками [10, 230]. Т.Г. Шевченко в поемі висловлює лицемірство пап, їх збагачення, їх збагачення за рахунок торгівлі буллами – спеціальними грамотами, які ніби – то прощають кримінальним людям, повіям, не чистим на руку чиновникам гріхи за їх вчинки.

Хто без святої булли вмер, –
У пекло просто; хто ж заплатить
За буллу вдвоє, ріж хоч брата…
І в рай іди… [10, 232].

За висловом Т. Шевченка, повія, "що хилялася по шинках…, ту буллу купила – тепер свята! [10, 231-232]. Кобзар обурювався, що церква проголошувала єретиками видатних філософів і вчених Джорда-

но Бруно, Кампанеллу, Галілея за те, що вони боролися за наукове пізнання світу, а в Чехії патріота Яна Гуса спалила на вогнищі за свій виступ проти римського папи. Т.Г. Шевченко оспівав Яна Гуса не тільки як борця проти Ватикану, а й як противника німецької експансії на слов'янські землі [10, 231, 236].

Шевченко історично точно визначає, що в боротьбі проти Я. Гуса церква об'єдналася з владою, оголосили Хрестовий похід проти нього.

Конклав схаменувся
Зібрав раду. Положили: Одностайне стати
Проти Гуса…[10, 234].

Шевченко пишався з того, що справа Гуса в чеському народі продовжувалася Яном Жижкою.

Постривайте!
Он над головою
Старий Жижка з Таборова
Махнув булавою [10, 237].

У своїх творах Т.Г. Шевченко підкреслював, що у XIX ст. чесько-німецький конфлікт щодо національного розвитку чеського народу продовжувався. Конфронтація набувала запеклого характеру й Відень втратив підтримку чеських політиків.

Т.Г. Шевченко у поемі "Єретик" правдиво показує історію втрати чеським народом своєї державної та національно-культурної незалежності. Починаючи з XV ст., зазначає автор. Кожного дня на чеських майданах спалювалися національні книги, а населення повністю потрапило під вплив німців. Над Чехію нависла загроза національного знищення.

Т.Г. Шевченко з теплотою розповідає про роль і місце чеської інтелігенції, П. Шафарика, В. Галки, Я. Коллара та ін. у збереженні чеської культури, створенні нею різних просвітницьких товариств, яким судилося стати центрами національного відродження [2, 25-42].

Одночасно Шевченко висловлювався з приводу представників російського слов'янофільства 40-60-х XIX ст., які відстоювали особливі шляхи розвитку історії та культури слов'янства. На їх думку, ці шляхи кардинально відмінні від шляхів розвитку народів Заходу. Вони заперечували наявність у Росії антагоністичних суспільних станів.

Шевченко критикував російських слов'янодіячів за те, що вони, закликаючи всі слов'янські народи до єднання, спільної культурної діяльності, відводили керівну роль у цьому процесі російському цареві. Як російські революційні демократи, так і Т.Г. Шевченко піддавали слов'янофільство всіх ґатунків справедливій і переконливій критиці за те, що вони не враховували інтересів покріпачених мас [10, 574-575].

Серед західнослов'янських просвітителів XIX ст. Шевченко особливо цінував Шафарика, оскільки він своєю науково-просвітницькою діяльністю підривав основи німецького колоніального гніту щодо чеського та інших слов'янських народів, розкривав слов'янам очі на свою самобутність, на необхідність співробітництва у боротьбі з колонізаторами, і щоб "брат з братом обнялися, і проговорили, слово тихої любові".

Слава тобі Шафарику,
Вовіки і віки,
Що звів єси в одно море
Слав'янськії ріки! [9, 229-230].

Т.Г. Шевченко вважав, що експансія католицизму в Чехію була явищем реакційним, закривала людям очі, притуплювала їх свідомість. Він твердив, що папа

… закрив їх добрі очі
І вольний розум окував
Кайданами лихої ночі…
Розбійники, кати в тіарах
Все потопили, все взяли,
Мов у Московії татари [9, 232].

Отже, у трактуванні чеської історії Т.Г. Шевченко підтримував ті її сторінки, які свідчили про боротьбу народних мас цієї країни за свою незалежність, свободу розвитку людей всіх класів, за справедливе вирішення національних проблем.

У поезії "Перебендя" (1839) Шевченко згадує пісню про Сербина, представника південнослов'янських народів, що жив в Югославії. Дійсно серби браталися із східними слов'янами у боротьбі із зовнішніми ворогами, бували в Україні, де про них складалися народні пісні, дві з яких за часів Шевченка випущено у збірнику Максимовича "Украинские народные песни" (1834) [10, 555].

Про історію кавказьких народів. У творчості Т.Г. Шевченка порушено питання про деякі сторінки історії кавказьких народів. У поемі "Кавказ" (1845), яка присвячена близькому знайомому поета Я. П. Де-Бальмену (1813-1845) і який загинув у бою зі спротивом гірського населення, Т.Г. Шевченко висловив думку про справедливий характер цього опору.

Кобзар вважав, що підкорення російським царизмом кавказьких народів супроводжувалось жорстокістю, розправою великодержавників з місцевими племенами, пограбуванням горців.

В процесі підкорення російською армією волелюбних кавказьких людей, на думку Т.Г. Шевченка,

Лягло костьми
Людей муштрованих чимало.

А сльоз, а крові напоїть
Всіх імператорів би стало [10, 262].

У своїй творчості Т.Г. Шевченко схиляв голову перед героїзмом місцевого населення щодо захисту своїх домівок і власного достатку. Вважав, що ця війна кавказців є справедливою і заслуговує поваги.

І вам слава, сині гори,
Кригою вкриті.
І вам лицарі, великі,
Богом не забуті!
Борітеся – поборете, вам бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля святая [10, 262-264].

Т. Г. Шевченко у своїх творах різко засуджував російську політику щодо підкорення кавказьких племен, називаючи її "московською отрутою".

У поезіях "Мій боже, милий, знову лихо", "Іван Підкова", "Іржавець", "Слава", "Москалева криниця" та ін. Т.Г. Шевченко торкнувся деяких сторінок історії Швеції XVIII ст., Франції середини XIX ст., російсько-турецьких кримських воєн (1787-1791; 1853-1856) та інших сторінок історії Туреччини XVI – XIX ст. Зокрема, в "Іржавці" Т.Г. Шевченко розповів про події в Україні, пов'язані зі шведсько-російського війною 1700-1721 років. Як відомо, під Полтавою у 1709 р. швецький король Карл XII разом зі своїм союзником І. Мазепою потерпіли поразку. Шевченко історично правильно відтворює їх поразку, а також проявлену російську жорстокість щодо запорозького козацтва під час розгрому Січі у 1709 р.

Т.Г. Шевченко з великим співчуттям розповів про запорозькі поневіряння на кримськотатарській території, а також українських воїнів у холодній Прибалтиці, особливо під час риття каналів, будування фортець та Петербургу [10, 332-333].

У віршах "Слава", "Москалева криниця", "Мій боже, милий, знову лихо!" Шевченко порушив сторінки історії російсько-турецький воїн 1787-1791 та 1853-1856 років. Він достовірно змалював обставини взяття російською армією Очакова (1788) та вклад в цю кампанію українського козацтва. Одночасно, розповідаючи про російсько-турецькі сутички 1853-1856 років та австро-італо-французької війни 1859 р., Т.Г. Шевченко справедливо обурювався з того, що всі ці міжнародні військові політичні інтриги велися за рахунок мужицької крові [10, 481].

Т.Г. Шевченко щиро співчував молдаванам, які ще у XVIII ст. попали у турецьку політичну та соціальну неволю, він висловив справедливу думку, що у боротьбі за свою незалежність молдавани не завжди тримали тісний зв'язок з українцями, їх козацтвом. Він щиро радив молдаванам "брататися з нами, нами козаками" і на цій основі звільнятися з кримськотатарської та турецької неволі [9, 83].

У вірші "Слава" Т.Г. Шевченко піддав різкій критиці французького імператора Наполеона III Бонапарта (1808-1873) за те, що той у Франції в середині XIX ст. (1852) ліквідував республіканський лад і проголосив себе імператором. Його політику Шевченко вважав "злодійською", оскільки шляхом політичних махінацій Наполеону III вдалося здійснити анти республіканський переворот.

Отже, у творчій спадщині Шевченка знайшли чільне місце проблеми світової історії від найдавніших часів, Стародавньої Греції і Стародавнього Риму до історії Франції середини XIX ст. Особливо часто Т.Г. Шевченко звертався до питань історії слов'янських народів, висловлював думки з приводу їх несправедливого підневільного становища, закликав до братання та історичного співробітництва у боротьбі за власний демократичний розвиток і здобуття національної незалежності. В цьому відношенні Т.Г. Шевченко сповідав революційно-демократичне бачення проблем історії не тільки України, а й усього світу.

Відзначаючи 150-річчя світлої пам'яті Т.Г.Шевченка, громадськість України та світу висловлює глибоку повагу до нього. Його погляди на історію України та інших народів світу хвилювали науковців завжди, вони в центрі особливої уваги сучасників.

Використані джерела

1. Вітчизна. – К., 1962. – №5. – С. 187-203.
2. Гончарук П.С. Вчений – славіст / Гончарук П.С. // Вісник Київського славістичного університету. – К., 2003. – Випуск 14. – С. 25-42.
3. Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К., 2008.
4. Історичні погляди Т.Г.Шевченка. – К., 1964.
5. Киевская старина. – К., 1904. – Т. 74. – Кн. 2.
6. Ленін В.І. Твори / Ленін В.І. – Т. 20.
7. Матеріали до історії Кирило-Мефодіївського братства. Признання кирило-мефодіївців. – К., 1911.
8. Панкова Є.В. Історія Європи / Панкова Є.В. – К., 2007.
9. Шевченко Т.Г. Кобзар / Шевченко Т.Г. – Львів, 1961.
10. Шевченко Т.Г. Кобзар / Шевченко Т.Г. – К., 1987.

УДК 2(477-20) "18"

Анна Василівна Святненко
кандидат історичних наук,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КИЇВСЬКА ЄПАРХІЯ ЗА ЧАСІВ МИТРОПОЛИТІВ ЄРОФІЯ МАЛИЦЬКОГО Й ГАВРИЇЛА БАНУЛЕСКО-БОДОНІ

У статті аналізуються пріоритетні напрями діяльності церковних ієрархів у культурно-просвітницькій сфері Київської єпархії наприкінці XVIII- початку XIX ст.
Ключові слова: *Київська єпархія, церковні ієрархи, культурно-просвітницька діяльність*

The moments of the church leaders' activity in the field of culture and education of the Kiev eparchy at the end of XVIII century – the beginning of XIX century are analyzed in the article.
Keywords: *Kiev eparchy, church leaders, field of culture and education*

Підвищений інтерес до історичного минулого церкви актуалізується реаліями сучасного життя. Адже останнім часом спостерігається посилення впливу релігії на розвиток соціально-культурних і політичних процесів в Україні. Неупереджене й зважене вивчення історії православної церкви на Київщині крізь призму діяльності її високопосадовців духовного сану дає можливість зрозуміти не лише події минулого, а й краще оцінити сьогодення.

Об'єктом дослідження є Київська єпархія наприкінці XVIII- початку XIX ст. Предметом визначено діяльність єпархіальних архієреїв в окреслений період.

Мета дослідження полягає в тому, щоб на основі комплексного аналізу документів державних та церковних установ, наукових розвідок з'ясувати становище новоствореної єпархії та проаналізувати основні напрями діяльності церковних ієрархів у культурно-просвітницькій сфері на Київщині.

Наприкінці XVIII ст. Київська кафедра зазнала кардинальних змін. Згідно з указом 1797р. межі єпархії складалися з 12 повітів, 10 з яких були новими, сформованими на відібраних від Польщі землях Правобережної України. На новоприєднаних землях проживало населення, яке відрізнялося своїми релігійними уподобаннями. Самодержавна влада, переслідуючи мету створити поступово єдиновірну державу, надала православній релігії статусу панівної, а на місцевих ієрархів поклала завдання відродити позиції церкви, підняти авторитет і посилити вплив духівництва на місцеве населення. Відповідно, потребувалося вирішити такі проблеми, як: приведення до належного стану церковних споруд, впровадження богослужіння за єдиним зразком, підготовка кадрів православного духівництва, здатних гідно обстоювати благочестя, забезпечення священно- і церковнослужителів богослужбовою літературою тощо.

Першим ієрархом, який очолив новостворену єпархією, став Єрофій Малицький (1796-1799рр.). Свою діяльність митрополит розпочав із з'ясування дійсного стану справ кафедри. За його дорученням протоієрей Києво-Софійського собору Леванда здійснив ретельне обстеження церков єпархії щодо їхнього зовнішнього вигляду й внутрішнього облаштування. Результати ревізії виявилися невтішними: повсюдно церкви були напівзруйновані, з вибитими шибками й нахиленими хрестами, церковне майно й ризниці знаходилися в злиденному стані, внутрішнє оздоблення нагадувало про недавню належність храмів греко-уніатській церкві. Крім того, як відмічалося у звіті, нерівномірність розташування церков у єпархіє, віддаленість їх від окремих селищ заважала парафіянам здійснювати свої релігійні потреби [1].

Надання храмам благопристойного вигляду вимагало значних матеріальних витрат. За відсутності допомоги від державної й синодальної влади, справу вирішували власними силами. За наказом архієрея дикастерією видавалися спеціальні книги для збирання подаяння на будівництво нових й відновлення старих храмів. Щоб уникнути зловживань, виписаними митрополитом правилами передбачалося: книги для збирання пожертвувань видавати виключно особам духовного стану; обрані священиками особи, при обов'язковій згоди парафіян отримували від громади підтвердження (квитки) і мали бути парафіянами церкви, на яку збиралася подаяння; книга видавалася на певний строк, по закінченню якого сума внесків повідомлялася повітовому благочинному, останній доповідав Київській дикастерії.

Через бідність православних парафій справа відновлення церков просувалася повільно. Митрополит у своїх зверненнях до синоду просив дозволу використати для допомоги храмам так звані "гаманцеві суми", які зберігалися к Києво-Софійському соборі, а також передати новопобудованим церквам іконостаси та церковне начиння із зачинених заштатних монастирських церков єпархії. Отриманий дозвіл дав можливість архієрею допомогти окремим церквам. Так, у Нещерівський Преображенський храм було передано речі з ліквідованої Вознесенської церкви. Побудована церква в селі Бортничі Київського повіту прикрашена іконостасом з Києво-Кирилівського храму [2].

© Святненко А. В., 2011

Результатом особистого обстеження митрополитом стану церков єпархії 1798р., (оглянуто 150 церков), з'ясування всіх недоліків, проблем став написаний "Наказ", відправлений до дикастерії для виконання. Документ містив в собі перелік вад й способи їх виправлення, розсилався в усі духовні правління. Духовні правління зобов'язували благочинних додатково оглянути церкви й негайно доповідати безпосередньо митрополиту причини незадовільного стану церков. При цьому від парафіяльних священників брали розписки, що вони докладуть максимум зусиль для виправлення всіх недоліків. Невиконання зобов'язань загрожувало їм позбутися посад й переведенням у церковнослужителі [3].

На кінець перебування на київській кафедрі архієрея Єрофія в єпархії налічувалося вже 1323 церкви [4, 48]. Проте, переважно невеликі дерев'яні, побудовані в українських стильових традиціях храми, відрізнялися від російських православних церковних споруд, помпезних й величних і, з точки зору імперської влади, не могли достойно представляти "панівну" релігію. Імперським наказом 1801р. дозволялося будівництво тільки кам'яних церков, а парафії, в яких громада не в змозі побудувати храм, ліквідовувалися і долучалися до інших церков [5, 665]. Митрополит Гавриїл Банулеско-Бодоні (1799-1803рр.) суворо дотримувався цього наказу. Спрямовані до нього прохання парафіян дозволити збір пожертвувань на будівництво чи ремонт храму отримували резолюції: "церков відремонтувати є обов'язок прихожан, для цього книгу не давати", "відмовити, бо парафіяни самі повинні турбуватися про благоустрій своєї церкви" [6, 276.] Загроза закриття старої церкви змушувала громаду віддавати останні кошти на її відновлення. Проте частина церков занепадала й була ліквідована.

Поширення благочестя серед населення, усунення коливань колишніх уніатів щодо правильності їхнього вибору потребувала певних заходів з боку місцевих ієрархів. Справа вирішувалася шляхом обмеження джерел впливу на колишніх парафіян уніатської церкви і, передусім, забороною використання й розповсюдження книг почаївського друку. Так, в наказі митрополита від 2 серпня 1800р. зазначалося: "… де в православних церквах нашої єпархії знаходяться друковані раніше в уніатських друкарнях проповіді чи інші книги, що стосуються служіння й обрядів східної церкви, такі вилучити, доставити до дикастерії". При виконанні розпорядження таких виявилося 792 примірника. Духовні правління доповідали, що парафіяни учинили опір і під загрозою повернення їх до унії відмовлялися віддавати книги. Так, тільки в церквах Уманського повіту залишилося 427 примірників [7, 127]. Під час повторного рейду, вони були вилучені, а замість них церкви у наказному порядку за кошти парафіян купували книги з православних друкарень.

Імператорським наказом від 4 травня 1800р. Почаївська друкарня відновила свою діяльність. Під наглядом уніатського єпископа з друку виходили: богослужбова й релігійна література, що друкувалася латинською, російською й українською мовами, різні ікони, картини, амулети, талісмани, календарі тощо [8]. Ці видання, призначені для католицьких й уніатських церков та їх парафіян, користувалися підвищеним попитом серед православного населення, на відміну від Києво-Печерського друку. Синод 1800р., підтверджуючі попередні заборони для Києво-Печерської друкарні зазначав: "церковні старі книги попередніх видань для цілковитої одноманітності з великоросійськими такими церковними книгами порівнювати, щоб ніякої різниці й особливого наріччя в них не було" [9]. Поширення книг Печерської лаври, друковані на незрозумілій мові, наштовхнувся на прихований спротив, населення їх не купувало. Митрополит Гавриїл намагається виправити ситуацію таким заходом: заборонити розповсюдження уніатських книжок через приватні крамниці. На його вимогу до цього долучилася губернська влада, яка вимагала розписки від продавців не продавати почаївські книги в Києві і в Київській губернії. На донесення архієрея у синод, щодо незаконного поширення уніатських книжок у підвладній йому єпархії надійшов наказ 9 лютого 1802р., в якому влада зобов'язувалася: "спостерігати, щоб в жодній світській друкарні і в жодній світській книжній лавці не продавалися молитвеники, не від Святого Синоду видані, також книги церковні чи до священного писання, вірі, чи ті, що до тлумачення закону й святості належать, окрім тих, що надруковані в синодській чи інших духовних друкарнях, що належать до відомства Святішого Синоду" [10]. Ці книги вилучалися з продажу й передавалися духовному керівництву.

Підвищеної уваги потребувало вирішення питання забезпечення новостворених парафій православними пастирями. Обмежена кількість власного кліру змушувала архієреїв призначати на вільні місця колишніх уніатських священників і одночасно коригувати їхню богослужбову діяльність. Останнє було викликане вимогою синоду приводити богослужбову практику за єдиним зразком. Митрополитом Єрофієм була написана спеціальна програма для навчання приєднаного уніатського парафіяльного духівництва здійснювати православне богослужіння. Згідно неї, Київська єпархія ділилася на вісім округів. Вчителями призначалися особисто відібрані архієреєм досвідчені протоієреї, яких зобов'язували відкрити школи у себе вдома чи при церквах і викликати для навчання із своїх округів благочинних. Під наглядом наставника кожний учень проводив богослужіння поки досягав "достатнє й досконало виправлене у всіх частинах своїй посаді знання". По поверненню благочинних до парафій, вони самі ставали вчителями по відношенню до парафіяльних священників. Рівень засвоєння останніми програми навчання перевірявся протоієреями. Вищий нагляд за результатами навчання священства здійснював митрополит. Уповноважені протоієреї зобов'язувалися щомісячно надавати йому детальні рапорти зі списками учнів та успіхами засвоєння знань. Священикам найважче давалося вивчення російської граматики й правильне виголошення слів, про що свідчать такі зауваження у допо-

відях: "у читанні недосконало вправний виявився", "стосовно читання з російського наріччя щодо швидкого вивчення виявився нездатним, тому назад до благочинного відправлений" [11, 83]. В подальшому вказану програму було розширено наступними заходами: до навчання долучалися всі без винятку особи, призначені на священицькі посади; навчання продовжувалося до повного засвоєння курсу кожним учнем; від священиків брали розписки, щодо чіткого дотримання ними вивчених правил; для перевірки знань й навичок осіб, що пройшли навчання запрошувати у святкові дні для проведення богослужіння у повітових храмах. До навчання долучали й дячків, які вчилися правильному читанню книг церковного друку, православному співу і російській граматиці.

Митрополит Гавриїл встановив новий порядок заміщення священно- і церковнослужительських місць. Відповідно до нього всі кандидати, перед затвердженням їх на посади митрополитом, мали пройти попередній екзамен, який влаштовували духовні правлінням і благочинні. Ті, хто не пройшов випробування, поверталися додому, а бажаючі могли здобути знання у "руській школі", яка була відкрита при Академії. В школі вивчали катехізис, священну історію, церковний статут, російську мову й читання, церковний спів. Проте, процес засвоєння знань дорослими людьми йшов важко й підготовка переважної більшості кандидатів до священства залишалася низькою. Як зазначав митрополит Гавриїл, серед кандидатів на духовні посади більшість погано читала і не знала церковного статуту [12].

Окрім недостатньої професійної підготовки духовенство не вирізнялося й високими моральними якостями. П'янство, бійки, нехтування своїми пастирськими обов'язками компрометувало загалом церкву в очах парафіян. Синодальна влада вбачала причину цих пороків у відсутності належного контролю за духовенством з боку єпархіальних архієреїв й благочинних і наявності у кліру вільного часу та невміння його правильно використовувати. Відповідно до цього, наказ від 22 березня 1800р. зобов'язував духовенство проводити літургію п'ять разів на тиждень, складати проповіді, читати церковні книжки, навчати своїх дітей. Духовенству заборонялося ходити в гості, бути присутніми на обідах після проведення треб, відвідувати ярмарки, не дозволялося не тільки виходити за межі парафії, а й з двору. За зловживання спиртними напоями, негідну поведінку осіб позбавляли духовного сану [13]. З'ясування причини хибних звичок, аморальної поведінки священно – і церковнослужителів та шляхи їх подолання на місцевому рівні покладалися на єпископів. На вимогу Київської дикастерії духовні правління, благочинні, протоієреї надали своє бачення проблеми. Спільним для всіх було виявлення витоків негідної поведінки духовенства, це – незабезпеченість духовенства і поширення п'янства в самому парафіяльному житті. Дикастерія запропонувала перелік заходів щодо подолання хибних звичок, як то – заборонити "шинкарям" продаж духовенству горілки; для читання книг, відкрити духовенству доступ до Лаврської, Софійської й Академічної бібліотек та зобов'язати священство навчати дітей парафіян заповідям й молитвам; священників, що не позбулись хибних звичок переводити у причетники; забезпечити всі парафіяльні церкви повчальними книгами. Запропоновані заходи митрополит затвердив до виконання. Крім того, особисто архієреєм була написана для духовенства "Переконуюча грамота", дозволена до друку синодом і поширена в єпархії 1802р. В цьому документі, здебільше, йшло дублювання синодських указів та звинувачення й перелік притаманних священству пороків і заклик їх позбутися [14, 371].

Стараннями церковного керівництва штат священно-і церковнослужителів, відповідно до потреб єпархії швидко зростав. Так, якщо 1800р. він становив 3576 осіб, то у 1803р. кількість духовного кліру була 3890 осіб. Проте кількісний склад давав тільки вигляд зовнішнього благополуччя стану парафій. В переважній більшості випадків православне духівництво було малоосвічене і нерозвинуте і в своїй пастирській діяльності значно поступалося перед греко-уніатським й католицьким. Так, із 1577 священнослужителів тільки четверта частина мала освіту [15, 173]. Поодинокі священики навчалися у Києво-Могилянській академії, Переяславській і Чернігівській семінаріях. Решта закінчили василіанські училища чи школи "дяків-бакалярів". Справа поширення освіти серед парафіяльного духовенства вирішувалася через діяльність Київської духовної академії. Митрополит, призначений її керівником й підзвітний синоду, мав широкі повноваження. Він призначав ректора, членів академічного правління, комплектував викладацький склад, налагоджував й контролював навчальний процес, визначав дисципліни для вивчення тощо.

Велика увага приділялася збільшенню у навчальному закладі дітей духовного стану. Через відсутність звички до навчання місцеве духовенство не поспішало відправляти своїх дітей до школи. Частину дітей, батьки через деякий час, під приводом хвороби забирали додому і працевлаштовували у парафії. Щоб позбутися такої практики наказом митрополита Єрофія у батьків брали розписки із зобов'язанням повертати дітей до навчання після одужання. За невиконання розпорядження стягувався штраф. З метою змусити учнів закінчити повний курс навчання, їхні прохання на відрахування не задовольнялися. Використовувалися й заохочувальні заходи: кращим учням обіцялося після закінчення навчання надати кращі місця; деякі отримували їх до закінчення академії, а тимчасово призначені особи частково брали на себе утримання таких учнів.

Більш рішучі дії щодо залучення дітей духівництва до навчання здійснив архієрей Гавриїл. Наказ 1800р. зобов'язував у визначений строк всіх священно – і церковнослужителів єпархії своїх дітей віком 8-14 років доставити до академії. Без застереження, це стосувалося й тих, хто навчався в інших школах чи гімназіях єпархії чи за її межами. Особам, що наважилися ігнорувати розпорядження загрожувало не тільки не отримати посади, а й позбутися духовного звання. Дикастерія додатково складала списки дітей і контролювала виконання наказу. Повільне їх виконання з боку священнослужителів спо-

нукало до оголошення й застосування єпархіальним керівництвом наступних заходів. За дітьми, які не приступили до заняття відряджалися спеціальні особи, які силою доставляли їх до академії. Батьки, які не виконували наказ сплачували штраф в розмірі 5 карб. Дозвіл на звільнення від навчання, отримували окремі особи особисто від митрополита при наявності медичного свідоцтва [16].

Встановлена програма навчання була достатньо важкою для студентів. Особливу проблему для них становило вивчення латини, якій приділялася підвищена увага. Окремі студенти, перебуваючи по декілька років в одному класі, за безуспішність відраховувалися з навчального закладу, поповнювали ряди неосвічених претендентів на священицькі посади. Щоб надати таким особам початки знань, за наказом синоду була відкрита при академії спеціальна школа з полегшеною програмою навчання. Викладання велося російською мовою. Згідно розпорядження митрополита Гаврїла, до школи залучалися всі відраховані, бездіяльні особи й учні, що за результатами екзаменів в академії виявив повну нездатність до навчання. Випускники школи призначалися на церковнослужительські місця [17, 532].

Введенням примусових заходів набуття освіти, формуванням контингенту учнів із духовенства поступово реалізовувалася ідея перетворити академію в елітний одностановий навчальний заклад. Пріоритетним правом вступу до академії користувалися діти православного кліру, решта могла претендувати тільки на вільні місця, яких з кожним роком ставало менше. Так, 1797р. із 845 вихованців 270 осіб належали до світського стану. В 1799р. в академії навчалося 778 учнів, з них 234 іностанових. Місцеве церковне керівництво своїми заходами домоглося й того, що Київська єпархія була представлена в академії переважною кількістю учнів. Так, у 1797р. із 575 дітей священства 278 були жителі київських повітів, у 1799р. таких було 334 з 544 осіб [18, 174].

Через бідність православних парафій і відповідно місцевого духовенства не всі могли сплачувати перебування дітей у школі. Єпархіальне керівництво контролювало заповнення вакансій на казенне утримання учнів. За розпорядженнями архієреїв на безкоштовне навчання зараховувалися виключно діти-сироти. Згідно затвердженим штатам пільгами користувалося 50 осіб. Додатково 100-150 учнів отримували казенне харчування. Відповідним розпорядженням, родичі сиріт, що займали священо- і церковнослужительські місця в єпархії зобов'язувалися утримувати їх протягом всього строку навчання. Суттєвою допомогою бідним вихованцям, що залишилися поза штатом казенного утримання, стала видача їм по 90 коп. в місяць із процентної академічної суми [19]. Через матеріальну скруту казенного утримання позбавлялися учні з інших єпархій. Знімалися пільги із вихованців за неуспішність у навчанні чи погану поведінку.

З огляду на те, що на академію покладалося завдання підготовки кадрів вищого рангу духовенства, які б мали ґрунтовні й всебічні знання, справі комплектування викладацького складу приділялася підвищена увага. Претендентами на посади ставали особи, що мали вищу освіту, вирізнялися глибокими знаннями і благонадійністю. Архієреї особисто підбирали кандидатів на вакансії і затверджували на посади тільки після проходження ними екзамену на відповідність, що влаштовувався членами академічного правління. Викладачі, що досягали високих показників успішності учнів, користувалися прихильністю єпархіального керівництва і могли претендувати на певні преференції. Поширеною формою заохочення було закріплення за викладачами кращих священицьких місць.

До компетенції місцевого архієрея входило призначення посадового окладу викладачам. За новим штатом 1798р., сума на утримання Академії була збільшена і становила 12000 руб. З цих коштів, митрополит Єрофій на оплату праці вихователів виділив 3750 руб. Розмір заробітної платні коливався від 350 руб до 50 руб. і залежав від важливості предметів навчання і кількості тижневих уроків. Так, викладач богослов'я, навантаження якого становило 12 годин на тиждень отримував 350 руб., вчитель німецької мови з 6 годинним навантаженням мав 100 руб. [20, 202-203.]. Враховуючи, що на учителя покладалося викладати по кілька предметів і за кожний встановлювалася оплата, то у підсумку винагорода за педагогічну діяльність збільшилася.

Отже, життєдіяльність реформованої Київської єпархії знаходилася під пильним наглядом місцевих архієреїв, які пріоритетом у своїй діяльності визначили відновлення позицій православ'я. Зусилля митрополитів щодо покращення ситуація в єпархії були спрямовані на кількісне збільшення церковних споруд, надання їм зовнішнього й внутрішнього пристойного вигляду, укомплектування парафій духовним кліром. Низка заходів здійснювалася по підготовці кваліфікованих церковних пастирів, підняттю освітнього рівня духовенства, вихованню моральності й відповідальності серед священства. Водночас варто зазначити, що єпархіальні архієреї, призначені на посади імперською владою й повністю залежні від неї, не виявляли власної ініціативи, керувалися виключно розпорядженнями й наказами "зверху" і вибудовували функціонування єпархії за загальноімперським зразком, позбавляючи її національних традицій і самобутності.

Використані джерела

1. Орловский П. Обзор протоиереем Иоанном Левандою в 1796г. церквей Белоцерковской и Ставинской протопопий /П. Орловский //Киевские епархиальные ведомости. – 1892. – № 13. – С. 377-383.

2. А.А.Передача иконостаса из Киево-Кирилловской церкви в с. Бортничи /А.А. //Киевская старина. – 1892. – Т. XXXVII. – С. 293-294.

3. Приказ, отданный 7 августа 1798г. //Киевские епархиальные ведомости. – 1892. – № 9. – С. 249-259.

4. Покровский И.М. Русская епархия в XVI-XIX вв.: их открытие, состав и пределы /И.М. Покровский. – Казань, 1913. – Т.2.

5. Полное собрание законов Российской империи. – СПб., 1830.- Собрание 1-е. – Т. 26. – № 19890.
6. Знаменский П.В. Приходское духовенство в России со времени реформы Петра I. – Казань, 187.
7. Чеховський В. Киевский митрополит Гавриил Банулеско-Бодони /В. Чеховской. – К., 1905.
8. Полное собрание законов Российской империи. – СПб., 1830. – Т. 26. – № 19412. – С. 568-569.
9. Полное собрание законов Российской империи. – СПб., 1830. – Т. 26. – № 19461. – С.783-784.
10. Полное собрание законов Российской империи. – СПб., 1830. – Т. 27. – № 20132. – С.42-43.
11. Белгородский А. Киевский митрополит Ерофей Малицкий /А. Белгородский. – К., 1901.
12. Центральний державний історичний архів, м. Київ. – Ф. 127. – Оп. 354. – Спр.17. – Арк. 1.
13. Полное собрание законов Российской империи. – СПб., 1830. – Т. 26. – № 19337. – С. 92-98.
14. Стадницкий А. Гавриил Банулеско-Бодони, экзарх Молдово-Влахийский (1808-1812 гг.) и митрополит Кишеневский /Авк. Стадницкий. – Кишенев, 1894.
15. Історія релігії в Україні: у 10 т. /за ред. А. Колодного. К., 1999. – Т. 3.
16. Чеховский В. Киевский митрополит Гавриил Банулеско-Бодони (1799-1803) /В. Чеховський. – К., 1905. – С. 270-271.
17. Знаменский П.В. Духовные школы в России до реформы 1808 г. /П. Знаменский. – Казань, 1881.
18. Белгородський А. Киевский митрополит Иерофей Малицкий /А. Белгородский. – К., 1901.
19. Акты Киево-Братского монастыря и Академии /сост. В. Аскочинский. – Т. III. – № 116, 199. – Т. IV. – № 2.
20. Белгородський А. Киевский митрополит Иерофей Малицкий /А. Белгородский. – К., 1901.

УДК 792.2 (477.81)

Галина Дмитрівна Борейко
кандидат історичних наук,
Рівненський державний гуманітарний університет

ОСОБЛИВОСТІ РОЗГОРТАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ТЕРЕНАХ РІВНЕНЩИНИ

Стаття присвячена розгортанню театрального мистецтва на території Рівненщини та розкриттю особливостей театральної діяльності у формуванні та збереженні культурних надбань області.

Ключові слова: *театральна діяльність, аматорський і професійний театр, особливості розгортання, культурні надбання, Рівненщина.*

In this article a development dramatic art on territory of Rivne region is investigated, the features of theatrical activity and role of theatre in forming and maintenance of cultural acguisitions of region are exposed.

Keywords: *theatrical activity, amateur art, professional theatre, cultural acguisition.*

Сучасний стан розвитку науки дедалі частіше спонукає дослідників до вивчення культурно-мистецького та духовного розвитку нації. Одне із пріоритетних місць національного культурного відродження займає театральне мистецтво – важлива складова духовного життя.

Неабиякий інтерес сучасних дослідників зосереджений на вивченні історії розвитку театрального мистецтва регіонів України. Насамперед це викликано недостатньою науковою розробкою даної проблеми, яка раніше не мала достатньо чіткого висвітлення, або ж протягом тривалого часу подавалася необ'єктивно. Однією з них є виявлення особливостей розгортання театральної діяльності на Рівненщині, територія якої у різні історичні періоди перебувала у володіннях інших держав, кожна з яких намагалася здійснювати вплив на українську культуру. Тому наша розвідка спонукає розглянути розвиток театрального мистецтва на теренах Рівненської області як складової частини культурного життя населення.

Незначну увагу дослідженню розвитку театрального мистецтва Рівненщини та його ролі у піднятті культурно-освітнього рівня населення, зосередили регіональні науковці, краєзнавці, публіцисти та любителі театрального мистецтва. Їх розвідки не мають ґрунтовного дослідження, а лише обмежуються низкою статей, у яких розглядається театральне мистецтво області в історичній ретроспективі. Так, В. Виткалов зосередив увагу на виникненні професійного театру Рівного [1], В. Гайдабура основну увагу звертав на сценічне мистецтво періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 роки) [2], І. Жилінський розглядав історію театрального мистецтва Рівненщини в цілому [3], С. Мохнюк – розвитку професійного театрального мистецтва Рівненщини [4] та ін.

Проте аналіз цих та інших публікацій свідчить, що дослідження особливостей розгортання театральної діяльності на теренах Рівненщини досліджено не достатньо, що і зумовило актуальність даної проблеми.

В даній статті автором поставлено мету виявити особливості театрального мистецтва Рівненщини в історичній ретроспективі та визначити місце театральної культури області в загальнонаціональному культурному процесі.

Витоки театрального мистецтва України загалом та Рівненщини зокрема сягають глибокої давнини та тісно пов'язані з традиціями народних гулянь, обрядових видовищ, весільними обрядодіями. Окрему

© Борейко Г. Д., 2011

сторінку в театральній творчості області посідають аматорські театральні колективи, які беруть свій початок із другої половини XIX століття як одна із форм протидії намаганням офіційних органів влади ліквідувати все, що виокремлювало особливості культури українського народу. Перенесення на самодіяльну театральну сцену тієї мови, що вживалася в побуті та була зрозумілою для широких верств населення, схвально сприймалося українською інтелігенцією та простими громадянами. Саме тому, що у вітчизняному культурному середовищі відчувався попит на українське мистецтво, й розпочинається розквіт аматорських театральних колективів. Перші аматорські драматичні гуртки почали з'являтися в Костополі, Здолбунові, Степані.

Розвитку театральної культури на теренах Рівненщини сприяли й різні громадські організації: "Робітнича громада", "Просвіта", "Союз українок", "Пласт". Сприятливим у розвитку театрального мистецтва області став 1917 рік. Так, із початком створення в 1917 році відділень товариства "Просвіта" у Рівному, Дубні, Острозі, Здолбунові, Костополі, а потім в інших містах і селах із допомогою просвітян масово організовувалися аматорські гуртки, проводилися театралізовані видовища, здійснювалися перегляди вистав численних гастролюючих театрів, відкривалися курси режисерів, у межах яких здійснювалася підготовка керівників для аматорських гуртків.

Усі ці театральні колективи орієнтувались на драматургію корифеїв українського театру. Хоча тогочасні утиски й переслідування польської влади обмежували нормальне функціонування театрального життя. Як зауважує І. Жилінський, "Здебільшого цензура не дозволяла ставити вистави українською мовою. Але коли вирішували дати згоду, то примушували ще щось грати польською мовою" [3, 6].

Окрему сторінку в творчості театрального аматорського мистецтва Рівненщини посідає Народний самодіяльний театр Степанського міського будинку культури Сарненського району, який бере свій початок з 1917 року; Острозький народний аматорський театр започаткований у 1924 році за часів панської Польщі; Народний самодіяльний драматичний театр Березнівського районного будинку культури (надалі РБК), розпочав своє функціонування з 1947 року; Народний самодіяльний театр Зорянського сільського палацу культури Рівненського району (1950 р.); Народний театр Рівненського міського будинку культури; Рівненський російський народний театр клубу залізничників ім. 1 Травня; народний самодіяльний театр Гощанського РБК (1966); народний самодіяльний театр Нобельського сільського будинку культури Зарічненського району, створеного в 1959 р. групою аматорів.

Аматорське мистецтво будь-якого жанру намагається досягти рівня професійного. У жанрі театрального мистецтва досягти такого рівня дуже важко, або й зовсім неможливо. Цей жанр, на відміну від інших, надзвичайно вибагливий, вимагає спеціальної підготовки режисерів, акторів, художників-декораторів, освітлювачів, тобто спеціальної театральної школи. Аматорський театр позбавлений такої можливості. Увесь комплекс знань, енергетика постановочної роботи зосереджена на режисерові [5, 166]. Дуже справедливою є думка щодо нашої проблеми дослідження, що саме аматорські колективи Рівненщини довели своєю клопіткою роботою, любов'ю до культури українського народу, театрального мистецтва, що неможливого не буває .

У різні роки названі колективи своєю нелегкою працею досягали високих результатів на різноманітних театральних конкурсах і фестивалях районного, обласного і республіканського значення, та щорічно підтверджували звання "Народний".

Варто звернути увагу на те, що театральний аматорський рух на Рівненщині розвивався не тільки в районних центрах, він був поширений і в сільській місцевості. Проте ці колективи аматорів очолювали переважно випускники театральних інститутів та інститутів культури Харкова і Києва, пізніше випускники кафедри театральної режисури Рівненського державного інституту культури. У своїй творчій діяльності аналізовані мистецькі структури не виходили за межі дозволеного і використовували достатньо вивірений ідеологічно репертуар. Тим більше, що представники обласного будинку народної творчості постійно розробляли його рекомендовані списки та систематично контролювали хід реалізації. Проте в загальній палітрі культурного життя краю ці колективи залишилися важливою формою організації регіонального дозвілля.

Незважаючи на те, що репертуар аматорських театрів не мав важливого виховного значення для глядача, все ж населення, а особливо молодь, мало можливість проведення свого вільного часу.

З приходом радянської влади на західноукраїнські землі у вересні 1939 року в Рівному було засновано Рівненський обласний музично-драматичний театр (РОМДТ). Нова влада бачила в ньому дієвий засіб донесення до населення переваг соціалістичного суспільного ладу.

До складу новоствореного театру входили переважно актори-аматори з різними суспільними поглядами і фаховою підготовкою. Серед них: В.Вікторський, О.Сіверський, Г.Шапіро-Шарро (в минулому режисер "Вільного театру" класичної мелодрами і комедії в Санкт-Петербурзі), О. Шнейдер та оркестрова група з одинадцяти осіб [3, с. 7].

Репертуар професійного театру міжвоєнного періоду в основному складався із творів радянських авторів: К.Треньова "Любов Ярова", І. Крилова "Урок дочкам". Проте навіть в умовах цензурного тиску колектив театру намагався засобами сцени розкрити перед глядачами культурно-історичні здобутки свого народу ("Лимерівна" П. Мирного) та надалі утримувати вітчизняний репертуар.

Продовжуючи дослідження, зазначимо, якщо в період німецької окупації репертуар Рівненського театру складався із п'єс "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, І. Карпенка-Карого "Мартин Боруля", незважаючи на те що окупаційна влада

вимагала вистав виключно розважального жанру, то в повоєнний час включення творів українських класиків до театральної тематики не сприймалося керівниками місцевої влади. Тому в репертуарі театру повоєнного періоду були такі п'єси, як "Одруження Бєлугіна", "Доходне місце" О. Островського, "Живий труп" Л. Толстого, "Зикови" М. Горького, "Любов Ярова" К. Треньова. Популярною також залишалася героїко-патріотична тематика – "Життя починається знову" В. Собка, "Небезпечне перехрестя" О.Спєшнєва, "Загибель ескадри" О.Корнійчука.

Окрім постановок, здійснених колективом Рівненського театру, тенденцією цього періоду стала практика залучення до роботи відомих акторів української сцени в обласному театрі. Так, у січні 1952 року на сцені Рівненського театру здійснено виставу О.Корнійчука "Калиновий гай", де головні ролі зіграли народна артистка СРСР, лауреат Сталінської премії Н. Ужвій (у ролі Ковшик), народні артисти УРСР В. Добровольський (Вітровий) та Д. Мілютенко (Романюк) [6, арк. 6]. Такі гастрольні вистави провідних театрів, а також виконавська майстерність відомих майстрів сцени України були добрим прикладом для наслідування й акторам Рівненського театру. Перегляди вистав таких відомих майстрів української сцени давали можливість акторам обласного театру вдосконалити свою акторську практику, переосмислити театральну культуру та засобами театрального мистецтва здійснити вплив на глядача.

Таким чином на початку досліджуваного періоду Рівненський театр, як важлива складова культурної діяльності на теренах області, не мав можливості повною мірою виконувати свої творчо-просвітницькі функції.

Подальшого розвитку театральна справа в Україні загалом і на Рівненщині зокрема отримала з приходом до влади Микити Хрущова.

"У політично заангажованому суспільстві, культура якого завжди втілює панівні ідеологічні догми, кардинальні зрушення в мистецькій сфері, зокрема і у театрі, прямо пов'язані з політичними переорієнтаціями, особливо коли йдеться про різкі зміни в політичному курсі. Не творчо-мистецька думка поспішає за політичною, а навпаки" [7, 129]

Тож у перші роки свого правління М. С. Хрущов, намагаючись завоювати прихильність населення, проводив більш гнучку і ліберальну культурну політику, ніж його попередник. Здійснені ним критика "культу особи" та звільнення частини політичних в'язнів створили умови для розвитку творчих особистостей. У цей період зросла потреба в підвищенні рівня культурної освіти населення. Провідну роль у цьому процесі повинно було відігравати театральне мистецтво.

У цей період значно розширюється творча тематика Рівненського театру. Так, до репертуару театрального сезону 1955-1956 років увійшли п'єси "Хатина дяді Тома" Б. Стоу, "Олеся" за повістю О. Купріна, "Бондарівна" та "Сава Чалий" І. Тобілевича, "У неділю рано зілля копала" В. Василька за романом О. Кобилянської, "Правда" О. Корнійчука, "Король Лір" В. Шекспіра, "Клоп" В. Маяковського, "Дон Сезар де Базан" Денкері і Дюмануа, "Повія" інсценізація за повістю П. Мирного. Було поновлено виставу "Назар Стодоля" Т. Шевченка [8, арк. 5].

Загалом у 1955 році підготовлено 10 нових вистав. Серед них: 2 – української класики, 2 – російської класики, 1 – західноєвропейська класика, 4 – радянські п'єси, 1 – для дітей [9, арк. 4].

Отже, навіть кількісний показник цієї доби засвідчує, що театральне мистецтво у будь-якій його формі не було домінуючим у системі культурних координат радянської держави.

Незважаючи на адміністративний та партійний контроль, до репертуару аматорського та професійного театру другої половини 50-х років XX століття увійшли п'єси українських класиків, що характеризували історію та побут українського народу: "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Маруся Богуславка" М.Старицького, "Лимерівна" П.Мирного, "Украдене щастя" І.Франка, "В степах України", "Калиновий гай" О.Корнійчука. З іншого боку, це був типовий український, певною мірою етнографічний матеріал, вивірений часом.

Важливе місце в культурній практиці радянської держави посідало культурне обслуговування сільського населення, яке, зважаючи на відсутність розвиненої культурної інфраструктури, не мало змоги долучатись до художньої культури. Тому подібну практику активно впроваджували не лише артисти обласної філармонії, але й театр та значною мірою, художнє аматорство.

Як свідчать архівні матеріали, Рівненським обласним театром у 1954-1959 роки театром показано 526 вистав та обслужені 158,7 тис. осіб. Із них 256 вистав показано в районах Рівненської області, що дозволило обслужити 76,7 тис. осіб [10, арк. 3].

Керівництвом театру в цей період велася робота з піднесення творчого рівня акторів та збільшення його репертуарі вистав за творами українських авторів.

Враховуючи відсутність у багатьох акторів фахової освіти, а також те, що нові суспільні обставини вимагали кваліфікованих кадрів із високим творчим рівнем, було запроваджено, за відповідним розпорядженням профільного міністерства, посилену практику навчальної роботи. До речі, саме 60-ті роки ввійшли в історію як час поглибленої студійної роботи не лише в середовищі аматорів, але й у професійних колективах. Здобутки в мистецькій сфері та поступово зростаючий рівень культурного життя населення певною мірою вимагали цього.

Так, у 1960 році, у відповідності з розпорядженням Міністерства культури УРСР, для підвищення творчого росту акторів у Рівненському театрі в робочий час було введено щотижневі заняття з майстерності актора, техніки мови, фехтування, вокалу, хореографії.

Держава всіляко намагалась утримувати контроль не лише над репертуаром, свідченням чого була діяльність художніх рад, але й за його сприйняттям, результатом чого стало запровадження в практику роботи театрів різноманітних конференцій глядачів, зустрічей з робітники підприємств, службовцями, науковими працівниками, викладачами і студентами вищих навчальних закладів, які у своїх виступах відзначали позитивні моменти в роботі театру та висловлювали критичні зауваження, виправлення яких сприяло значному поліпшенню роботи театру і формуванню відповідного "куту бачення" проблеми глядачами.

Поліпшення умов для творчої діяльності колективу театру сприяло розширенню ним свого репертуару.

Безперечно, що репертуар визначає творче обличчя будь-якого театрального колективу. Театральний репертуар є одним із найбільш значних соціально-художніх та соціально-культурних показників стану театру й ефективності його діяльності, бо саме в ньому концентрується розуміння ним своєї ролі в суспільстві. Репертуар – це характеристика змістовного боку діяльності театру, його, власне, соціально-художній образ, форма його буття для суспільства [11, 115].

Проте репертуар аматорських колективів області та професійного театру Рівного, у цей час суттєво не відрізнявся від репертуарів інших театрів України. Драматургія М.Куліша, Лесі Українки, І.Кочерги, В.Винниченка надалі залишалася забороненою, ставилися лише деякі драми фольклорно-побутової тематики корифеїв української драматургії.

У контексті зазначеного слід погодитися з твердженням Н. Корнієнко про те, що "Український театр у 60-ті роки порівняно з театром російським і театрами інших республік колишнього Союзу має дещо інший ракурс дії. Треба визнати майже повну відсутність високохудожньої оригінальної національної драматургії і – практично – невикористання власної національної класики" [12, 310]. Це підтверджує аналіз репертуару Рівненського театру, де найбільш популярними були п'єси українських класиків – М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого.

На початку 60-х років XX століття у зв'язку із згортанням хрущовської "відлиги" радянська тематика почала поступово витісняти п'єси, в яких дотично висвітлювалися українська історія та побут.

Політичні репресії проти української інтелігенції у кінці 60-х років, ідеологічні впливи на культуру і науку не могли не вплинути й на мистецтво, зокрема театральне.

Насамперед це позначилося на театральному репертуарі, який наприкінці шістдесятих років (1967-1969) складався в основному з вистав радянських драматургів – І. Дніпровського, Л. Письменної, О. Коломійця, Л. Селютіної, І. Жовінського, Ю. Мілютіна, М. Зарудного, А. Шияна, В. Лемель, М.Островського, Ю. Германа, Є. Шатуновського, П. Тур, В. Собка, Е. Ранета. Це було зумовлено тим, що в ці роки в Україні посилилися гоніння проти всього українського, що спонукало театр зосереджуватися майже виключно на радянській тематиці. Проте окремі українські твори все-таки не сходили з підмостків. До них слід віднести вистави "Наймичка" І.Карпенка-Карого, "Сватання на Гончарівці" і "Шельменко-денщик" Г.Квітки-Основяненка, "Циганка Аза", "Не судилось" М.Старицького, "Гріх і покаяння" М. Кропивницького, "Повія" за романом П.Мирного, "Майська ніч" за М. Гоголем, "Наталка Полтавка" І.Котляревського [10, арк. 3].

Зазначені твори на сцені Рівненського театру не дозволили при всіх намаганнях радянської влади розірвати взаємозв'язок українських поколінь та стерти з пам'яті сучасників вільнолюбний дух їх предків.

Після перегляду названих вистав у глядачів з'являлося бажання більше пізнати історію свого народу та донести її до майбутніх поколінь, вивчати та використовувати в повсякденному житті стародавні традиції і звичаї, захищати рідну землю, пишатися своїми предками, долучатись до народної творчості та спілкуватися рідною мовою. Тобто навіть в умовах політичної несвободи окремим режисерам вдавалося досягти чималого успіху у тлумаченні образів.

Застійний період 1970-1980-х років також не став домінуючим у культурному розвитку області. У цей час поступово почали згортати свою діяльність аматорські театральні гуртки, лише найбільш потужні драматичні колективи (Острозький, Дубнівський, Рівненський, Березнівський, Гощанський народні театри), працювали на мистецькій ниві не маючи широких можливостей для вільного вибору п'єс із залучення їх до свого репертуару.

В аналізований період Рівненський обласний музично-драматичний театр щороку ставив нові вистави, серед яких більшу частину посідали п'єси молодих вітчизняних драматургів. Театр широко практикував гастрольну діяльність по містах області, інших областях України та республіках Радянського Союзу.

У серпні 1991 року із здобуттям Україною незалежності перед творчими колективами усіх мистецьких і культурних напрямків відкрилися широкі можливості для їхньої діяльності. Таку можливість отримали і театральні колективи, зокрема Рівненський обласний музично-драматичний театр та аматорські театри, які бажали донести до свого глядача та молодого покоління, все те чим пишається наша нація: розкрити героїчні поступи наших предків, пізнати історію своєї батьківщини, висвітлити історичні процеси, які відбувалися на українських землях в минулих століттях.

До репертуару професійного та аматорських театрів Рівненщини увійшли раніше заборонені твори. Так, на сцені Рівненського театру була поставлена вистава "Сльози Божої матері", інсценізована за романом Уласа Самчука "Марія", "Шлях на Берестечко", за творами Великого кобзаря Я. Маланчука та О. Смика, п'єса О. Коломійця "За дев'ятим порогом". Після перегляду названих вистав у глядачів з'являється бажання більше пізнати історію свого народу та донести її до майбутніх поколінь,

вивчати та використовувати у повсякденному житті стародавні традиції і звичаї, захищати рідну землю, гордитися своїми предками, самим долучатись до мистецткої творчості та спілкуватися рідною мовою.

По новому оцінюють глядачі образи сценічних героїв таких відомих п'єс, як "Наталка Полтавка" та "Сватання на Гончарівці". Не оспівування старої та нової влади виноситься на перший план, а гордість, любов до рідної землі та кохання є основною рисою характеру українського народу.

Підсумовуючи вищевикладене, відзначимо, що в досліджуваному періоді можна виділити шість етапів розвитку театрального мистецтва на Рівненщині. Кожний із зазначених періодів мав свої характерні особливості. Так, з 1917-1939 року значного розмаху на території Рівненщини набуває аматорський театральний рух, який став підґрунтям для відкриття у Рівному професійного драматичного театру.

1939-1953 – це роки, коли посилювався ідеологічний тиск радянської влади на все українське, оскільки українська культура та мова пов'язувалися з проявами "буржуазного націоналізму" та боротьбою українського народу за свою незалежність.

1954-1964 роки характеризуються хрущовською "відлигою", що сприяло сплеску культурних здобутків народу, серед яких чільне місце посіло театральне мистецтво. На сцені РОМДТ зросла кількість п'єс класиків української драматургії.

У 1965-1969 роках послаблення, зумовлені хрущовською "відлигою", поступово скасовуються. Посилюється державний контроль за репертуаром театральних колективів, зменшується кількість вистав, в яких висвітлюються українська історія і побут. Однак у цей період театр отримав можливість гастролювати зі своїми п'єсами по інших республіках Радянського Союзу, де широко використовувалися п'єси українських корифеїв.

Протягом 1970-1980 років кількість аматорських драматичних колективів зменшилась. Із репертуару Рівненського драматичного театру як на власній сцені, так і в гастрольних поїздках українська тематика поступово витісняється радянською героїкою молодих драматургів.

З 1991 року на сцені театру ставляться п'єси, в яких висвітлюється історичне минуле наших предків, оспівуються їхні подвиги та одночасно робляться постановки, які показують справжню правову сутність радянської влади.

Отже, театральне мистецтво Рівненщини у різні історичні періоди займало важливе місце у розвитку культурного життя області, піднесенні національної свідомості, виховуючи в патріотичному дусі підростаюче покоління.

Використані джерела

1. Виткалов В.Г. До питання про зародження театрального мистецтва в м. Рівному (кінець XVII – перша половина XX століття) / В.Г.Виткалов, О.Г.Сістук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Рівне, 2006. – Вип. 11. – С. 112-119.

2. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944) / В. Гайдабура // Український театр XX століття [редкол. Н. Корнієнко]. – К.: ЛДЛ, 2003. – 512 с.

3. Жилінський І.Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І.Ф. Жилінський. – Рівне: Видавець О.Зень, 2009. – 660 с.

4. Мохнюк С. Сторінки історії розвитку професійного театрального мистецтва на Рівненщині /С.Мохнюк// Наукові записки. – Рівне, 2008. Вип. 6. – С. 187-191.

5. Дацков А. Творчих щедрот оберіг / А. Дацков. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 220 с.

6. Державний архів Рівненської області (ДАРО). Ф. Р-192 Рівненський обласний музично-драматичний театр, оп. 2. Од. зб. 31. Репертуарні плани театру на 1949-1954 рр., 10 арк.

7. Красильникова О. В. Історія українського театру XX ст. / О. В. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.

8. ДАРО. Ф. Р-192 Рівненський обласний музично-драматичний театр, оп. 2. Од. зб. 22. Звітні карточки прем'єр за 1947-1951 рр., 31 арк.

9. ДАРО. Ф. Р-192 Рівненський обласний музично-драматичний театр, оп. 2. Од. зб. 66. Репертуарні плани і проекти планів на 1955 рік, 4 арк.

10. ДАРО. Ф. Р-192 Рівненський обласний музично-драматичний театр, оп. 2. Од. зб. 101. Звіт діяльності театру за 1959 рік, 3 арк.

11. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблем визначення соціокультурних показників): дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Ковтуненко Валерій Іванович. – К., 2002. – 251 с.

12. Корнієнко Н. Український театр 1980-1990-х років – ціннісні орієнтації / Н. Корнієнко // Записки наукового товариства імені Шевченка : [Праці театрознавчої комісії]. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1999. – 680 с.

УДК 303.446.4

Олена Іванівна Маложон
кандидат історичних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ (XIV – XVI ст.)

У статті подано історіографію та проаналізовано джерельну базу дослідження правової культури литовсько-польського періоду (XIV – XVI ст.).
Ключові слова: *історіографія, державно-правове життя, джерельна база, Статути.*

The article analyzes the historiography and spring base study of legal culture of the Polish-Lithuanian period (XIV - XVI).
Keywords: *Historiography, the state's legal life, spring base, of the Statute.*

Дослідження державно-правового життя Великого князівства Литовського набуло системного характеру у 60-х рр. XIX ст. Насамперед це було пов'язано з Київським університетом, де в другій пол. XIX – на початку XX ст. працювали вчені – історики і правознавці – представники школи західноруського права. Вагомим підґрунтям до їх студій стала діяльність Київської Археографічної комісії. Працівниками останньої були, зокрема, В. Антонович, В. Іванишев, М. Владимирський-Буданов. Вже з 40-х років комісія видавала збірники документів та матеріалів "Памятники Киевской Археографической комиссии", а з кінця 50-х років почала видавати "Архив Юго-Западной России". Зокрема, акти судів, що діяли в українських землях (Волині, Київщині і Брацлавщині), вміщені в томі IV, матеріали про боярство, акти про міста, селянство, колонізацію, вміщені в V-VIII томах [1].

Значна частина виданих комісією матеріалів стосуються не лише українських, а й литовських і білоруських земель Великого князівства Литовського. Зокрема, це люстрації, грамоти-пожалування, прохання і клопотання до великого князя різних представників груп населення, купчі, дарчі, доручні записи, заповіти, тексти угод, вінові записи, письмові зобов'язання, боргові розписки тощо. Аналогічні документи містяться також у томі I "Актов, относящихся к истории Южной и Западной России", виданих Археографічною комісією в Санкт-Петербурзі, "Українських грамотах XIV ст.", "Грамотах XV ст.", "Волинських грамотах XVI століття", "Грамотах великих князів Литовських", актах Литовської Метрики. Документи, які стосуються торгівельних відносин, видані в збірнику "Торгівля на Україні" [8].

В другій половині XIX – початку XX ст. з'явилися праці М. Владимирського-Буданова [15], М. Ясинського [51], О. Малиновського [36], М. Максимейка [35], Г. Демченка [21], Ф. Леонтовича [32], В. Антоновича [12], М. Довнара-Запольського [22], М. Любавського [34] та ін. В їхніх дослідженнях вивчалося і аналізувалося суспільне і державне життя Великого князівства Литовського, його економіка, литовсько-руське право взагалі та вплив руських звичаїв на формування та розвиток литовської культури.

Формування соціально-економічних, суспільно-політичних взаємовідносин з російських державницьких позицій на історію розвитку руського права на теренах української землі вивчалося М. Владимирським-Будановим [15]. Він практично відкрив наукову сторінку дослідження правових аспектів литовсько-руського періоду нашої історії.

Питанням правного устрою і суспільних відносин руcько-литовської держави присвятив свої численні розвідки Ф. Леонтович. Серед них робота, присвячена праву литовсько-руських євреїв, та джерелам литовсько-руського права, соціальним прошаркам Литовської держави [32].

Головну роль у джерелознавчій діяльності відіграв В. Антонович, який заснував українську історичну школу документалістів. Впродовж 20 років він був головою Історичного товариства Нестора Літописця та продовжував розробку проблеми правового поля литовсько-руського періоду [5].

Економічне, культурне та національне життя українського народу протягом XIV-XVI ст.ст. досліджував М. Грушевський у своїй монографії, присвяченій містам Великого князівства Литовського [18]. Загальна картина устрою і побуту в українських землях у складі Великого князівства Литовського в XIV-XVI ст., князівська влада й органи центральної і краєвої управи, Пани-рада, Литовський статут і копні суди відтворюється також у працях М. Любавського, Ф. Леонтовича, М. Довнара-Запольського, М. Максимейка, Д. Дорошенка [22; 23; 32; 34; 35]. Вони досить ґрунтовно дослідили умови розвитку українців у складі Литовсько-Руської та Польської держав. Історію та зміст обласних привілеїв, зокрема Волинського та Київського, детально проаналізував М. Ясинський у студії "Уставные земские грамоты Литовско-Русского государства" [51].

Значна увага була приділена впливу магдебурзького права в містах Великого князівства Литовського, в тому числі розташованих в українських землях (М. Владимирський-Буданов, М. Довнар-

© Маложон О. І., 2011

Запольський, Ф. Тарановський, В. Антонович, О. Кістяківський). Серед дослідників не було одностайності стосовно трактування ступеня впливу, характеру, особливостей прояву, функціонування магдебурзького права. Так, М. Владимирський-Буданов зазначав, що магдебурзьке право негативно вплинуло на розвиток українських земель, штучно накинувши їм чуже за духом право. М. Довнар-Запольський навпаки стверджував про його позитивний вплив. Цікаво, що С. Соловйов, не аналізуючи функціонування магдебурзького права в українських землях, відзначив його роль як позитивну у формуванні правосвідомості литовсько-руського суспільства, хоча в цілому порівняння суспільного і правового життя Московської Русі й Литовської, на його погляд, було не на користь останньої [43].

Разом з тим, В. Антонович стверджував, що з магдебурзького права в українських землях було взято лише форму, провідною ж нормою життя залишався місцевий звичай [12]. М. Владимирський-Буданов не погоджувався з даною тезою і вважав, що в українських магдебургіях засадами права були саме іноземні джерела, тобто німецьке право цілком витіснило місцеве [15]. Намагаючись примирити ці діаметральні погляди, О. Кістяківський зазначав, що магдебурзьке право в українських містах було не номінальним, а діючим, тобто воно діяло шляхом застосування судами ручних книг польських юристів, однак воно змінювалось від місцевих звичаїв, які часто діяли паралельно [27]. Дане твердження підтримав Ф. Тарановський [45]. Загальна характеристика культурного життя в українських землях за часів Великого князівства Литовського дається також у працях провідних українських істориків кінця XIX – початку XX ст. – зокрема О. Єфименко [26].

Окрім вітчизняних авторів питанням правової культури Великого князівства Литовського і Польщі займалися і польські дослідники другої половини XIX – поч. XX ст. Відзначимо, насамперед, А. Яблоновського [56], П. Дубковського [55], В. Мацейовського [64], В. Камінєцького [59], О. Бальцера [53], С. Кутшебу [62]. Ними були проаналізовані також документи, які регламентували становище іноземців у Речі Посполитій, проведений порівняльний аналіз окремих інститутів права слов'янських народів.

Отже, протягом XIX – початку XX ст. на основі безпосереднього аналізу значної за обсягом кількості зібраних документів і матеріалів почалось досить інтенсивне вивчення державного, суспільного, економічного та культурного життя Литовсько-Руської держави, але правова культура досліджувалась лише у контексті загального аналізу епохи. Робились деякі спроби узагальнити зібрані факти, але тодішній рівень розвитку теоретичної бази суспільствознавчих наук не дав змоги зробити висновки про характер та загальні тенденції розвитку української правової культури XIV – першої половини XVI ст.

Наступний етап вивчення питання пов'язаний з 20-ми роками XX ст. – періодом бурхливого розвитку українських науки і культури. До наукового обігу був офіційно введений термін "українське право", а друга пол. XIV – перша пол. XVI ст. стали розглядатися як литовський період розвитку української державності, права і культури.

Помітно зростає інтерес до українського звичаєвого права взагалі та звичаєвої культури зокрема; в цьому контексті в працях окремих вчених досліджуються деякі елементи звичаєвого права українських земель в період Великого князівства Литовського. З-поміж них слід відмітити як найбільш фундаментальну роботу М. Василенка "Матеріали до історії українського права" [14].

Питанням правової культури приділив увагу Р. Лащенко в праці "Лекції по історії українського права" [31]. Він спробував дати цілісний огляд історії національної правової системи, правової культури та виявити загальні тенденції розвитку українського права литовської доби, показати його наступництво з правом Київської Русі.

Загальну картину розвитку українського права литовської доби відтворив М. Чубатий. Він довів, що правова система українських земель XIV – першої пол. XVI ст. розвивалася в напрямку, накресленому правовими традиціями Київської Русі [46].

Студіювання суспільного, державного, правового, економічного, культурного життя Великого князівства Литовського набуло інтенсивності не лише в Україні. Як і українська, білоруська історіографія в 20-і рр. XX ст. мала академічну свободу і яскраво виражений національний характер. Досліджувалися проблеми формування білоруського етносу, вивчалося звичаєве право. Оскільки білоруські землі потрапили до складу Великого князівства Литовського в XIII ст., справивши великий вплив на Литву, і перебували там до кінця XVIII ст. (тобто протягом 500 років), то Велике князівство Литовське визначається як Литовсько-Білоруська держава. Спробу її комплексного дослідження – історії становлення і розвитку Литовської держави до Люблінської унії зробив В. Пічета [39].

Отже, характерною ознакою даного періоду вивчення історії права в українських землях Великого князівства Литовського є прагнення дослідників не тільки поглибити знання про окремі елементи правової культури, а й узагальнити і систематизувати зібраний попередніми поколіннями вчених фактичний матеріал, який стосувався саме правового поля. Більш високий рівень теоретичних положень правознавчих і суспільствознавчих наук дозволив вперше зробити деякі висновки про характер і тенденції розвитку українського права кінця XIV – першої пол. XVI ст., однак щодо впливу звичаїв і традицій на формування і розвиток української правової культури висновків зроблено не було.

Разом з тим у Радянському Союзі з 30-х рр. дослідження історії, державності, права і культури Великого князівства Литовського набуло деяких особливостей. З одного боку, панівна ідеологія не могла

не залишити свого відбитку на загальних концепціях досліджень і теоретичних висновках авторів. Правова система, правова культура Великого князівства Литовського трактувалися з позицій класовості; наголос робився на національному і соціальному гнобленні українського і білоруського народів іноземними поневолювачами. Прагнення возз'єднатися із "старшим братом" вважалося домінантою української і білоруської історії; під цим кутом зору розглядалася і культура права Великого князівства Литовського, зокрема, його українських земель. Не вживалися терміни "Литовсько-Руська держава", "Литовсько-Білоруська держава", "литовсько-руське право", "литовсько-руська шляхта". Принижувався або і зовсім ігнорувався внесок українського і білоруського народів у розвиток державності і права Великого князівства Литовського, дослідження суспільного життя країни стосувалися переважно селянства і міщанства.

Вивчення правової культури Великого князівства Литовського в 20-і – 30-і роки XX ст. тривало і в Польщі та Литві. Дослідження стосувалися студіювання джерел права, зокрема, Статутів Великого князівства Литовського, визначення правового становища верств населення князівства, вивчення окремих галузей права [52; 55; 57; 62].

У повоєнний період розширилася географія досліджень литовсько-польської доби. Внесок у розробку питання зробили вчені України, Білорусії, Росії, а з кінця 50-х рр. – і Литви. Це дозволило уточнити картину економічного, політичного, суспільного, державного, правового і культурного розвитку різних регіонів князівства, дало матеріали для порівняльного аналізу розвитку українських, білоруських, литовських, російських земель XIV – XVI ст., для проведення більш ретельних досліджень. Вивчення різних аспектів середньовічної історії князівства стало більш інтенсивним у 60-і – 80-і рр. Серед найвагоміших праць, присвячених соціально-економічному, політичному та культурному життю українських земель в литовський період, слід відмітити студії українських істориків К. Гуслистого, Д. Мишка, Ф. Шабульдо [20; 37; 47] Суспільні і правові процеси на білоруських землях вивчали А. Грицкевич, В. Дружчиць, З. Кописський, Д. Похилевич, І. Юхо [17; 24; 28; 40; 46]. Серед вчених Литви, які працювали над періодом XIV – XVI .ст., варто відмітити С. Лазутку, В. Рауделюнаса, С. Вансевічюса, А. Васіляускене, І. Валіконіте, Ю. Юргиніса, М. Юкаса, В. Андрюліса [11; 29; 48; 58; 59; 67-69]. Безперечно, вказані дослідження зробили суттєвий внесок у вивчення суспільного, державного і культурного життя Великого князівства Литовського, його культурних пам'яток, але питання звичаєвої правової культури у них були відсутні.

У праці П. Саса "Феодальные города Украины XV-XVI веков" [42] подано всебічну і досить неупереджену картину життя українських магдебургій кінця XIV – першої пол. XVI ст. Одним із перших серед дослідників він проаналізував архівні документи (судові акти Луцького і Володимирського судів) та відзначив подібність міського громадського суду у Володимирі-Волинському з копним судом. Це дало підставу зробити висновок про трансформацію магдебурзького права в українських землях під впливом місцевих правових традицій.

Цікавим є науковий доробок польських дослідників історії правової культури Великого князівства Литовського. Як і в СРСР, у Польщі інтерес до права XIV – XVI ст.ст. активізувався в 60-і – 80-і рр. минулого століття. Праці Ю. Бардаха, Х. Ковалевича, В. Курашкевича, Х. Ловмяньського, С. Касперчака, Є. Мулярчика [54; 60; 61; 63; 65] стосуються джерел права Великого князівства Литовського, вплив на нього римського права, правового становища окремих верств населення князівства.

Принципово новий виток вивчення українського суспільного, державного, правового і культурного життя розпочався зі здобуттям Україною незалежності. При всій різноманітності тем досліджень основний напрямок пошуків можна визначити як вивчення духовного і матеріального життя доби XIV – XVI ст. Протягом останніх років з'явилися праці, в яких аналізується процес формування станів, проблеми розстановки станових сил, основні тенденції і напрямки еволюції державного життя, характер і ступінь іноземних впливів на суспільний, державний і культурний розвиток українських земель у складі Великого князівства Литовського, дані економічного життя держави, особливості приватного життя українського населення Великого князівства Литовського, формування української ментальності, уточнюються деякі деталі епохи [16; 19; 38; 43; 44; 50]. Хоча вказані дослідження безпосередньо не торкаються питань звичаєвої культури, вивчення творчого доробку сучасних дослідників дозволило нам доповнити і уточнити картину правової культури в українських землях литовської доби, а також зробити висновки щодо характеру і основних напрямків їх розвитку в світлі сучасних теоретичних надбань.

У часи незалежності з'явились публікації, присвячені устрою українських магдебургій, їхньому економіко-господарчому життю. Помітним внеском у вивчення магдебурзького права в Україні стала праця Т. Гошко [16]. У статті Н. Старченко "Шлюбна стратегія вдів і кілька проблем навколо неї" [44], поданий аналіз шлюбно-сімейного правової культури Волині XVI ст. Дослідниця навела витяги з судових справ, записаних у земських судових книгах Волині.

Закономірним і зрозумілим є той факт, що протягом останнього десятиліття інтенсифікувався інтерес до досліджуваної епохи в Литві та Білорусі. Литовські і білоруські вчені намагаються осмислити загальні тенденції розвитку державності і правової культури Великого князівства Литовського, визначити внесок литовців і білорусів у створення і становлення князівства, особливості формування литовського і білоруського етносів у добу середньовіччя, уточнити специфіку функціонування магдебурзького права в білоруських містах, правове становище національних меншин у князівстві [13; 17; 25; 29; 36; 41; 67]. Спеціальних досліджень правової культури та звичаїв не проводилося.

Серед опублікованих матеріалів найкрупнішою правовою пам'яткою Великого князівства Литовського є три Статути – 1529, 1566 і 1588 рр. Текст Статуту 1529 року (за Дзялиньським списком з різночитаннями за Фірлейським і Слуцьким списками) був надрукований давньоруською мовою, але латинськими літерами у виданні "Zbior praw Litewskich od roku 1389 do roku 1529 tudziez rozprawy seimowe o tychze prawach od roku 1544 do roku 1569" [10]. В 1854 р. текст Статуту за Слуцьким списком був виданий у Временнику Московського Імператорського Товариства Історії і Старожитностей Російських. Текст наводився давньоруською мовою. Другий Статут був виданий в 1855 р. у Временнику Московського Імператорського Товариства Історії і Старожитностей Російських (за списком Василя Усовича); видання Пєкосиньського (1900 р.) було здійснене старопольською і латинською мовами. Текст Третього Статуту видавався у Временнику Московського Імператорського Товариства Історії і Старожитностей Російських [6]. Тексти Першого і Другого Статутів наводяться за різними списками (Статут 1529 року – за Дзялиньським списком з різночитаннями за списками Замойським, Фірлейським, Лаврентіївським, Слуцьким; Статут 1566 року – за списком В. Усовича), давньоруською і латинською мовами, додається вперше зроблений переклад на сучасну українську мову. Видання Другого Статуту супроводжується коментарем. Матеріали видання відкривають простір для подальших розвідок правового, державного і суспільного життя Великого князівства Литовського на основі аналізу джерел права.

На основі аналізу відповідних статей Статуту 1566 року базується дослідження устрою і компетенції пореформених судів – земського, гродського та підкоморського, – проведене І. Лаппо [30]. Однак роботи мають в основному описовий характер; автор не врахував істотних відмінностей, які існували між писаним правом і фактами реального життя, де все базувалось на традиціях, звичаях та обрядах народу.

Текст Судебника Казимира (1468 р.), який також мав істотне значення у литовсько-польський період, можна знайти в "Христоматии по истории русского права" М. Владимирського-Буданова (з цікавим коментарем упорядника) [9], а також у вільнюському виданні Судебника, здійсненому за редакцією А. Тіла [7]. В литовському виданні наводяться різночитання за Румянцевським, Софіївським, списками, а також за варіантом, опублікованим І. Даниловичем.

Волинський і Київський обласні привілеї наводяться М. Ясинським у монографії "Уставные земские грамоты Литовско-Русского государства" [51], текст Київського привілею (латинським шрифтом) також вміщений М. Ясинським в "Очерках по истории судоустройства" [51]; Волинський і Київський привілеї надруковані М. Любавським у додатках до "Очерков истории Литовско-Русского государства до Люблинской унии включительно" [34].

"Грамоты великих князей Литовских" [2], "Законодательные акты Великого княжества Литовского XV – XVI веков" [4], "Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV – XVI ст." [3] містять міжнародні договори великих князів, грамоти містам про надання магдебурзького права, привілеї окремим категоріям населення і особам на особливу підсудність тощо. Ці документи допомагають визначити причини впровадження магдебурзького права у Великому князівстві Литовському.

Використані джерела

а) опубліковані джерела:

1. Архив Юго-Западной России, издаваемый временною комиссиею для разбора древних актов, высочайше учрежденною при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. – Т. 1. – Ч. 4. Акты о происхождении шляхетских родов в Юго-Западной России.
2. Грамоты великих князей литовских с 1390 по 1569 год, собранные и изданные под редакцией Владимира Антоновича и Константина Козловского. – К., 1868. – 201 с.
3. Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV – XVI ст. / Отв. ред. С.В. Бахрушин. – М.-Л., 1950. – 587 с.
4. Законодательные акты Великого княжества Литовского XV-XVII вв. – Л., 1936.
5. Мемуары, относящіеся къ исторіи Южной Руси: В 2 т. – К., 1890-1896.
6. Статут Великого князьства Литовского 1588 года // Временник Императорского общества истории и древностей российских. – М., 1857. – Кн. 19. – 382 с.
7. Судебник Казимира 1468 г. – Вильнюс. – Минтис. – 1967. – 36 с.
8. Торгівля на Україні XIV– середини XVII століття: Волинь і Наддніпрянщина / Упоряд. В.М. Кравченко, Н.М. Яковенко. – К.: Наук. думка. – 1990. – 408 с.
9. Хрестоматия по истории русского права / Сост. М.Ф. Владимирский-Буданов. – Вып. 1. – К., 1885. – 249 с.; Вып. 2. – К., 1887. – 236 с.
10. Zbior praw litewskich od roku 1389 do roku 1529, tudziez rozprawy seymowe o tychze prawach od roku 1544 do roku 1563. – Poznan, 1841.

б) література:

11. Андрюлис В.И. Правовое регулирование семейных отношений по Литовскому Статуту 1588 года: Автореф. Дис. … канд. юрид. наук / Андрюлис В.И. – Вильнюс, 1975. – 34 с.
12. Антонович В. Исследования о городах Юго-Западного края. Монография / Антонович В. – Т. 1. – К., 1885.
13. Васіль Варонін. Полацкія путныя слугі ва урадавай палітыцы ВКЛ (XV – сярэдзіна XVI ст.) / Васіль Варонін. – Мінск, 2001.
14. Василенко Н.П. Матеріали до історії українського права / Василенко Н.П. – К., 1929. – Т.1.
15. Владимирский-Буданов М. Кому принадлежитъ главная роль въ деле заселенія Украины въ конце XIV и нач. XVII в. / Владимирский-Буданов М. – К., 1905.

16. Гошко Т.Д. Нариси з історії магдебурзького права в Україні (XVI – початок XVII ст.) / Гошко Т.Д. – Львів, 2002. – 255 с.

17. Грыцкевіч А. Беларуская шляхта / Грыцкевіч А. – Мінск, 2001.

18. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11т. – Київ-Львів, 1907. – Т. 6 / Грушевський М. // Житє економічне, культурне, національне XIV-XVII віків. – 667 с.

19. Гурбик А. Еволюція інститутів громадського самоврядування в Україні XIV-XVI ст. / Гурбик А. // Середньовічна Україна. Зб. Наукових праць. – Вип. II. – К., 1997. – С. 32 – 46.

20. Гуслистий К. Нариси з історії України. – Вип. II. Україна під литовським пануванням і захоплення її Польщею (з XIV ст. по 1569 р.) / Гуслистий К. – Вид-во АН УРСР. – К., 1939. – 194 с.

21. Демченко Г.В. Наказание по Литовскому Статуту в его трёх редакціях / Демченко Г.В.// – Ч.1. – К., 1894. – 273 с.

22. Довнар-Запольский Н. Акты Литовско-Русского государства / Довнар-Запольский Н. – М., 1897. – Т. 2.

23. Дорошенко Д. Нарис історії України: В 2 т.– Т. 1: До половини XVII ст. / Дорошенко Д. – К., 1992. – 232 с.

24. Дружчыц В. Магістрат у беларускіх местах з Магдэборскім правам / Дружчыц В.

25. Ермаловіч М.І. Старожитная Беларусь. Віленскі перыяд / Ермаловіч М.І. – Мн., 1994.

26. Ефименко А.Я. История украинского народа / Ефименко А.Я. – К., 1990. – 512 с.

27. Кистяковский А. Права, по которым судится малороссийский народ / Кистяковский А. – К., 1879.

28. Копысский З.Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в 16 – I пол. 17 в.: Автореферат дисс. … д-ра ист. наук / Копысский З.Ю. – Минск, 1967.

29. Лазутка С. І Литовский Статут – феодальный кодекс Великого княжества Литовского / Лазутка С. – Вильнюс, 1974. – 211 с.

30. Лаппо И. Гродский суд в Великом княжестве Литовском в XVI столетии / Лаппо И. // Журнал Министерства народного просвещения. – 1908. – Январь.

31. Лащенко Р. Лекції по історії українського права / Лащенко Р. – Прага, 1924. – Ч.II. Литовсько-польська доба. – Вип. 1. Пам'ятники права.

32. Леонтович Ф. Бояре и служилые люди в Литовско-Русском государстве / Леонтович Ф. // Журнал Министерства Юстиции. – 1997. – Май.

33. Липшиц Е.Э. Право и суд в Византии в IV-VIII вв. / Липшиц Е.Э. – Л., 1976. – 230 с.

34. Любавский М. К вопросу об удельных князьях и местном управлении в Литовско-Русском государстве / Любавский М. – СПб., 1894. – 232 с.

35. Максимейко Н.А. Источники уголовных законов Литовского Статута / Максимейко Н.А. – К.,1894. – 184 с.

36. Малиновский И. Рада Великого княжества Литовского в связи с Боярской думой Древней России. – Ч. 1. Боярская дума Древней России / Малиновский И. – Томск, 1903.

37. Мишко Д. І. Соціально-економічні умови формування української народності. (Становище селян і антифеодальні рухи на Україні в XV – першій половині XVI ст.) / Мишко Д. І. – К., 1963. – 292 с.

38. Музиченко П.П. Магдебурзьке право в Україні / Музиченко П.П. // Юридический вестник. – 1994. – № 3. – С. 17 – 21.

39. Пичета В.И. История Литовского государства до Люблинской унии. – Вильно, 1921.

40. Похилевич Д.Л. Крестьяне Белоруссии и Литвы в XVI-XVIII веках / Похилевич Д.Л. – Львов, 1957. – 179 с.

41. Рогалёв А. Великое княжество Литовское: поиски исторических закономерностей / Рогалёв А. // Крыжовы шлях. – Мінск: Згода. – 1993. – С. 57 – 95.

42. Сас П.М. Політична культура українського суспільства (кінець XVI – I пол. XVII ст.) / Сас П.М. – К., 1998. – 296 с.

43. Соловьёв С. История России с древнейших времён. – Книга IV (тома 7-8) / Соловьёв С. – М., 1960. – 780 с.

44. Старченко Н. Публічність як домінанта культурної традиції (Волинь другої Пол. XVI століття) // Mediaevalia Ukrainica: ментальність та історія ідей / Старченко Н. // – Т. V. – К., 1998.

45. Тарановский Ф.В. Обзор памятников Магдебургского права западно-русских городов литовской эпохи. Историко-юридическое исследование / Тарановский Ф.В. – Варшава, 1897.

46. Чубатий М. Державно-правне становище українських земель Литовської держави під кінець XV ст. – "Записки". – Т. CXXXIV. Огляд історії українського права. Історія джерел та державного права / Чубатий М. // За ред. В. Іваненка. – Український Вільний університет. – Мюнхен, Київ, 1994.

47. Шабульдо Ф.М. Земли Юго-Западной Руси в составе Великого княжества Литовского / Шабульдо Ф.М. – К.: Ин-т истории АН УССР. – Наук. думка. – 1987. – 181 с.

48. Юргинис Ю. М. Бояре и шляхта в Литовском государстве / Юргинис Ю. М. // Восточная Европа в древности и средневековье. – М., 1978. – С. 124 – 130.

49. Юхо И.А. Основные черты судоустройства и судопроизводства по Статуту Великого княжества Литовского 1529 года / Юхо И.А. // Первый Литовский Статут 1529 года. – Вильнюс, 1982.

50. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – XVII ст./ Яковенко Н. – К., 2002.

51. Ясинский М.Н. Материалы для истории судоустройсва и судопроизводства в Литовско-Русском государстве. Акты о копных и панских судах / Ясинский М.Н. – К., 1897. – Т. 1. – 703 с.

52. Adamus J. O wstepnych aktach procesu litewskiego (do II Statutu) / Adamus J. // Ateneum Wilenskie. – R. XII. – Wilno, 1937.

53. Balzer O. Historya porownavcza praw slowianskich / Balzer O. – Lwow, 1900. – 64 p.

54. Bardach J. Pomniki prawa doby Renesansu w Europie Srodkowo-Wshodniej / Bardach J., Kurytowicz M. – Warszawa, 1999.

55. Dabkowski P. Stanowisko cudzoziemcow w prawie litewskim w drugiej polowie XV i w XVI w. (1447-1588) / Dabkowski P. – Lwow, 1912.

56. Jablonowski A. Ziemia Wolynska w polowie XVI wieku / Jablonowski A. // Zrodla dziejowe. – T. 6. – Warszawa, 1877.
57. Jablonowski A. XVI amziaus belaisviai kaimynai Lietuvoje / Jablonowski A. – Kaunas, 1930.
58. Jucas M. Baudziavos irimas Lietuvoje /Jucas M. / – Vilnius, 1971.
59. Jurginis J. Baudziavos isigalejimas Lietuvoje / Jurginis J. – Vilnius, 1962.
60. Kasperczak S. Rozwoj gospodarki folwarrcznej na Litwie I Bialorusi do polowy XVI wieku / Kasperczak S. – Poznan, 1965.
61. Kovalewich H. Wielkopolskie roty sadowie XIV – XV wieku / Kovalewich H., Kuraszkiewich W. – Poznan – Wroclaw. – 1959. – 604 p.
62. Kutrzeba S. Charakter prawny zwiazku Litwy z Polska 1385 – 1569/ Kutrzeba S. // Pamietnik VI Powszechnego zjazdu historykow Polskich w Wilnie 17 – 20 wrzesnia 1935 r. – Lwow, 1935.
63. Lowmianski H.K. Popisy wojska Wielkiego Ksiestwa Litewskiego w XVI w. jako zrodlo do dziejow zaludnienia / Lowmianski H.K. // Mediewalia w rocznice pracy naukowej J.Dabrowskiego. – Warszawa, 1960.
64. Maciejowski W.A. Historya prawodawstw slowianskich / Maciejowski W.A. – Warszawa, 1862.
65. Mularczyk J. Dobor i rola swiadkow w dokumentach slaskich do konca XIII w./ Mularczyk J. – Wroclaw, 1977. – 180 p.
66. Raudeliunas V. Antrojo (1566) Lietuvos Statuto nuorasai / Raudeliunas V. // Teisiniu Institutu Raida lietuvoje XIV – XIX a. – Vilnius, 1981. – P. 6 – 30.
67. Valikonite I. Nasles vainikine lietuvos Didziojoje Kuniaikstysteje XVI a.: norma ir realybe / Valikonite I. // Второй Литовский Статут 1566 года: материалы конференции, посвящённой 425-летию Второго Статута. – Вильнюс, 1993. – С. 82 – 90.
68. Vansevicius S. Lietuvos valstybes ir teises istorija / Vansevicius S. – Vilnius, 1997. – P. 91–105.
69. Vasiliauskiene A. Antrojo Lietuvos Statuto Lucko nuoraso paleografija / Vasiliauskiene A. // Istorija XXVIII: Is feodaliniu ir urzuaziniu santykiu raidos lirtuvoje istorijos. – Vilnius, 1987. – P. 35–53.

УДК 342.25

Віталій Людвікович Пількевич
кандидат юридичних наук,
Директор Департаменту з питань управління
державним майном та орендних відносин
Фонду державного майна України

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ОРГАНІВ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ

У статті аналізуються окремі аспекти діяльності органів місцевого самоврядування, зокрема повноваження, принципи та функції.
Ключові слова: *територіальна громада, виконавчі комітети, обласні та районні ради.*

This article analyses authorities, principles and functions of county councils.
Keywords*: local community, executive committee, district areas, district councils.*

Місцеве самоврядування – це гарантоване державою право та реальна здатність територіальної громади – жителів села чи добровільного об'єднання у сільську громаду жителів кількох сіл, селища, міста – самостійно або під відповідальність органів та посадових осіб місцевого самоврядування вирішувати питання місцевого значення в межах Конституції і законів України. Місцеве самоврядування здійснюється територіальними громадами сіл, селищ, міст як безпосередньо, так і через сільські, селищні, міські ради та їх виконавчі органи, а також через районні та обласні ради, які представляють спільні інтереси територіальних громад сіл, селищ, міст.

Діяльність органів місцевого самоврядування в Україні здійснюється на принципах: народовладдя; законності; гласності; колегіальності; поєднання місцевих і державних інтересів; виборності; правової, організаційної та матеріально-фінансової самостійності в межах повноважень, визначених законами; підзвітності та відповідальності перед територіальними громадами їх органів та посадових осіб; державної підтримки та гарантій місцевого самоврядування; судового захисту прав місцевого самоврядування.

Система місцевого самоврядування включає: територіальну громаду; сільську, селищну, міську раду; сільського, селищного, міського голову; виконавчі органи сільської, селищної, міської ради; районні та обласні ради, що представляють спільні інтереси територіальних громад сіл, селищ, міст; органи самоорганізації населення.

У містах з районним поділом за рішенням територіальної громади міста або міської ради відповідно можуть утворюватися районні в місті ради. Районні в містах ради утворюють свої виконавчі органи та обирають голову ради, який одночасно є і головою виконавчого комітету.

Первинним суб'єктом місцевого самоврядування, основним носієм його функцій і повноважень є територіальна громада села, селища, міста.

© Пількевич В. Л., 2011

Ради – представницькі органи місцевого самоврядування. Сільські, селищні, міські ради є органами місцевого самоврядування, що представляють відповідні територіальні громади та здійснюють від їх імені та в їх інтересах функції і повноваження місцевого самоврядування, визначені Конституцією України, законами.

Виконавчими органами сільських, селищних, міських, районних у містах (у разі їх створення) рад є їх виконавчі комітети, відділи, управління та інші створювані радами виконавчі органи. Виконавчі органи сільських, селищних, міських, районних у містах рад є підконтрольними і підзвітними відповідним радам, а з питань здійснення делегованих їм повноважень органів виконавчої влади – також підконтрольними відповідним органам виконавчої влади.

Сільський, селищний, міський голова є головною посадовою особою територіальної громади відповідно села (добровільного об'єднання в одну територіальну громаду жителів кількох сіл), селища, міста, обирається відповідною територіальною громадою на основі загального, рівного, прямого виборчого права шляхом таємно голосування строком на чотири роки в порядку, визначеному законом, і здійснює свої повноваження на постійній основі. Сільський, селищний, міський голова очолює виконавчий комітет відповідної сільської, селищної, міської ради, головує на її засіданнях.

Органам місцевого самоврядування законом можуть надаватися окремі повноваження органів виконавчої влади, у здійсненні яких вони є підконтрольними відповідним органам виконавчої влади.

Повноваження виконавчих органів сільських, селищних, міських рад стосуються наступних сфер діяльності: соціально-економічного і культурного розвитку, планування та обліку; в галузі бюджету, фінансів і цін; щодо управління комунальною власністю; в галузі житлово-комунального господарства, побутового, торговельного обслуговування, громадського харчування, транспорту і зв'язку; у галузі будівництва; освіти, охорони здоров'я, культури, фізкультури і спорту; з регулювання земельних відносин та охорони навколишнього природного середовища; соціального захисту населення; в галузі зовнішньоекономічної діяльності; в галузі оборонної роботи; щодо вирішення питань адміністративно-територіального устрою; щодо забезпечення законності, правопорядку, охорони прав, свобод і законних інтересів громадян тощо.

Виключно на пленарних засіданнях сільської, селищної, міської ради вирішуються такі питання: утворення виконавчого комітету ради, визначення його чисельності, затвердження персонального складу; внесення змін до складу виконавчого комітету та його розпуск; прийняття рішення про проведення місцевого референдуму; прийняття рішень про наділення органів самоорганізації населення окремими власними повноваженнями органів місцевого самоврядування, а також про передачу коштів, матеріально-технічних та інших ресурсів, необхідних для їх здійснення; прийняття рішень про об'єднання в асоціації або вступ до асоціацій, інших форм добровільних об'єднань органів місцевого самоврядування та про вихід з них; затвердження програм соціально-економічного та культурного розвитку відповідних адміністративно-територіальних одиниць, цільових програм з інших питань місцевого самоврядування; затвердження місцевого бюджету, внесення змін до нього; затвердження звіту про виконання відповідного бюджету; встановлення місцевих податків і зборів та розмірів їх ставок у межах, визначених законом; прийняття рішень щодо випуску місцевих позик; прийняття рішень щодо надання відповідно до чинного законодавства пільг по місцевих податках і зборах; прийняття рішень щодо відчуження відповідно до закону комунального майна; затвердження місцевих програм приватизації, а також переліку об'єктів комунальної власності, які не підлягають приватизації; вирішення відповідно до закону питань регулювання земельних відносин; надання відповідно до законодавства згоди на розміщення на території села, селища, міста нових об'єктів, сфера екологічного впливу діяльності яких згідно з діючими нормативами включає відповідну територію; прийняття рішень з питань адміністративно-територіального устрою в межах і порядку, визначених цим та іншими законами; встановлення відповідно до законодавства правил з питань благоустрою території населеного пункту, забезпечення в ньому чистоти і порядку, торгівлі на ринках, додержання тиші в громадських місцях, за порушення яких передбачено адміністративну відповідальність; прийняття рішень, пов'язаних із створенням спеціальних вільних та інших зон, змінами в статусі цих зон, внесення до відповідних органів пропозицій з цих питань; надання згоди на створення таких зон за ініціативою Президента України або Кабінету Міністрів України; затвердження статуту територіальної громади; визначення обсягу і меж повноважень, які здійснюють районні у містах (у разі їх створення) ради та їх виконавчі органи в інтересах територіальних громад районів у містах.

Повноваження виконавчих органів сільських, селищних, міських рад поділяються на власні (самоврядні) і делеговані. До делегованих повноважень відноситься: здійснення контролю за додержанням земельного та природоохоронного законодавства, використанням і охороною земель, природних ресурсів загальнодержавного та місцевого значення, відтворенням лісів; реєстрація суб'єктів права власності на землю; реєстрація права користування землею і договорів на оренду землі; видача документів, що посвідчують право власності і право користування землею; вжиття необхідних заходів щодо ліквідації наслідків надзвичайних ситуацій відповідно до закону, інформування про них населення, залучення в установленому законом порядку до цих робіт підприємств, установ та організацій, а також населення; визначення території для складування, зберігання або розміщення виробничих, побутових та інших відходів відповідно до законодавства; організація і здійснення землеустрою, пого-

дження проектів землеустрою; підготовка і подання на затвердження ради цільових місцевих програм поліпшення стану безпеки і умов праці та виробничого середовища, територіальних програм зайнятості та заходів щодо соціальної захищеності різних груп населення від безробіття, організація їх виконання; участь у розробленні цільових регіональних програм поліпшення стану безпеки і умов праці та виробничого середовища, зайнятості населення, що затверджуються відповідно районними, обласними радами; забезпечення здійснення передбачених законодавством заходів щодо поліпшення житлових і матеріально-побутових умов інвалідів, ветеранів війни та праці, громадян, реабілітованих як жертви політичних репресій, військовослужбовців, а також військовослужбовців, звільнених у запас або відставку, сімей, які втратили годувальника, багатодітних сімей, громадян похилого віку, які потребують обслуговування вдома, до влаштування в будинки інвалідів і громадян похилого віку, які мають потребу в цьому, дітей, що залишилися без піклування батьків, на виховання в сім'ї громадян; вирішення відповідно до законодавства питань про надання пільг і допомоги, пов'язаних з охороною материнства і дитинства; вирішення у встановленому законодавством порядку питань опіки і піклування; подання відповідно до законодавства одноразової допомоги громадянам, які постраждали від стихійного лиха; вирішення відповідно до законодавства питань про надання компенсацій і пільг громадянам, які постраждали внаслідок Чорнобильської катастрофи, в інших випадках, передбачених законодавством; здійснення контролю за охороною праці, забезпеченням соціального захисту працівників підприємств, установ та організацій усіх форм власності, у тому числі зайнятих на роботах із шкідливими та небезпечними умовами праці, за якістю проведення атестації робочих місць щодо їх відповідності нормативно-правовим актам про охорону праці, за наданням працівникам відповідно до законодавства пільг та компенсацій за роботу в шкідливих умовах; забезпечення у межах наданих повноважень доступності і безоплатності освіти та медичного обслуговування на відповідній території, можливості навчання в школах державною та рідною мовою, вивчення рідної мови у державних і комунальних навчальних закладах або через національно-культурні товариства; забезпечення відповідно до закону розвитку всіх видів освіти і медичного обслуговування, розвитку і вдосконалення мережі освітніх і лікувальних закладів усіх форм власності, фізичної культури і спорту, визначення потреби та формування замовлень на кадри для цих закладів, укладення договорів на підготовку спеціалістів, – забезпечення відповідно до законодавства пільгових категорій населення лікарськими засобами та виробами медичного призначення; організація роботи щодо запобігання бездоглядності неповнолітніх; вирішення відповідно до законодавства питань про повне державне утримання дітей-сиріт і дітей, які залишилися без піклування батьків, у школах-інтернатах, дитячих будинках, у тому числі сімейного типу, професійно-технічних закладах освіти та утримання за рахунок держави осіб, які мають вади у фізичному чи розумовому розвитку і не можуть навчатися в масових навчальних закладах, у спеціальних навчальних закладах, про надання громадянам пільг на утримання дітей у школах-інтернатах, інтернатах при школах, а також щодо оплати харчування дітей у школах (групах з подовженим днем); забезпечення охорони пам'яток історії та культури, збереження та використання культурного надбання; сприяння організації призову громадян на строкову військову та альтернативну (невійськову) службу, а також їх мобілізації, підготовці молоді до служби в Збройних Силах України, організації навчальних (перевірочних) та спеціальних військових зборів; забезпечення доведення до підприємств, установ та організацій незалежно від форм власності, а також населення наказу військового комісара про оголошення мобілізації; організація та участь у здійсненні заходів, пов'язаних з мобілізаційною підготовкою та цивільною обороною, на відповідній території; забезпечення вимог законодавства щодо розгляду звернень громадян, здійснення контролю за станом цієї роботи на підприємствах, в установах та організаціях незалежно від форм власності; вирішення відповідно до закону питань про проведення зборів, мітингів, маніфестацій і демонстрацій, спортивних, видовищних та інших масових заходів; здійснення контролю за забезпеченням при їх проведенні громадського порядку; розгляд справ про адміністративні правопорушення, віднесені законом до їх відання; утворення адміністративних комісій та комісій з питань боротьби зі злочинністю, спрямування їх діяльності; вчинення нотаріальних дій з питань, віднесених законом до їх відання, реєстрація актів громадянського стану (за винятком виконавчих органів міських (крім міст обласного значення) рад).

Матеріальною і фінансовою основою місцевого самоврядування є рухоме і нерухоме майно, доходи місцевих бюджетів, інші кошти, земля, природні ресурси, що є у власності територіальних громад сіл, селищ, міст, районів у містах, а також об'єкти їхньої спільної власності, що перебувають в управлінні районних і обласних рад.

Територіальні громади сіл, селищ і міст можуть об'єднувати на договірних засадах об'єкти комунальної власності, а також кошти бюджетів для виконання спільних проектів або для спільного фінансування (утримання) комунальних підприємств, організацій і установ, створювати для цього відповідні органи і служби.

Держава бере участь у формуванні доходів бюджетів місцевого самоврядування, фінансово підтримує місцеве самоврядування. Витрати органів місцевого самоврядування, що виникли внаслідок рішень органів державної влади, компенсуються державою.

Органам місцевого самоврядування можуть надаватися законом окремі повноваження органів виконавчої влади. Держава фінансує здійснення цих повноважень у повному обсязі за рахунок коштів

Державного бюджету України або шляхом віднесення до місцевого бюджету у встановленому законом порядку окремих загальнодержавних податків, передає органам місцевого самоврядування відповідні об'єкти державної власності.

Діяльність органів місцевої влади спрямована на задоволення суспільних потреб громадян і, у першу чергу, пов'язаних з отриманням життєво необхідних послуг.

Місцеві бюджети є фінансовою базою місцевого самоврядування і від обсягу ресурсів, що акумулюються в цих бюджетах, залежить наскільки результативно місцеві органи влади будуть виконувати покладені на них повноваження.

Обласні та районні ради є органами місцевого самоврядування, що представляють спільні інтереси територіальних громад сіл, селищ, міст, у межах повноважень, визначених Конституцією України, іншими законами, а також повноважень, переданих їм сільськими, селищними, міськими радами. Виключно на пленарних засіданнях районної, обласної ради вирішуються такі питання: прийняття за пропозицією територіальних громад рішення щодо проведення консультативного опитування з питань, які стосуються їх спільних інтересів; здійснення відповідно до закону повноважень щодо організації проведення всеукраїнських референдумів та виборів органів державної влади і місцевого самоврядування; затвердження програм соціально-економічного та культурного розвитку відповідно району, області, цільових програм з інших питань, заслуховування звітів про їх виконання; затвердження відповідно районних, обласних бюджетів, внесення змін до них, затвердження звітів про їх виконання; розподіл переданих з державного бюджету коштів у вигляді субвенцій, а районі ради – відповідно до Закону розподіл трансфертів вирівнювання між бюджетами міст районного значення, сіл, селищ; вирішення питань управління об'єктами спільної власності, що перебувають в управлінні обласних та районних рад; прийняття рішень з питань адміністративно-територіального устрою в межах і порядку, визначеному законом; обрання голови ради, заступника голови ради, звільнення їх з посади; затвердження за пропозицією голови ради структури, чисельності виконавчого апарату ради, витрат на утримання ради та її виконавчого апарату.

Голова районної, обласної, районної у місті (у разі її утворення) ради обирається відповідною радою з числа її депутатів у межах строку повноважень ради таємним голосуванням. Голова ради виконує свої обов'язки до обрання голови ради нового скликання, крім випадків дострокового припинення повноважень голови ради відповідно до Закону. У своїй діяльності голова ради є підзвітним раді і може бути звільнений з посади радою, якщо за його звільнення проголосувало не менш як дві третини депутатів від загального складу ради шляхом таємного голосування.

Обласна та районна рада не утворюють власних виконавчих органів, а відповідні повноваження делегуються нею обласній, районній державній адміністрації.

Організаційне, правове, інформаційне, аналітичне, матеріально-технічне забезпечення діяльності ради, її органів, депутатів здійснює апарат ради, який утворюється відповідною радою. Він сприяє здійсненню відповідною радою взаємодії і зв'язків з територіальними громадами, місцевими органами виконавчої влади, органами та посадовими особами місцевого самоврядування. Виконавчий апарат ради за посадою очолює голова відповідної ради.

Виконавчу владу в областях і районах, містах Києві та Севастополі здійснюють місцеві державні адміністрації. Організація, повноваження та порядок діяльності місцевих державних адміністрацій визначається Законом України "Про місцеві державні адміністрації" від 9 квітня 1999 р. № 586-XIV. Особливості здійснення виконавчої влади у містах Києві та Севастополі визначаються окремими законами України.

Склад місцевих державних адміністрацій формують голови місцевих державних адміністрацій. Вони призначаються на посаду і звільняються з посади Президентом України за поданням Кабінету Міністрів України.

Місцеві державні адміністрації на відповідній території забезпечують: виконання Конституції та законів України, актів Президента України. Кабінету Міністрів України, інших органів виконавчої влади; законність і правопорядок; додержання прав і свобод громадян; виконання державних і регіональних програм соціально-економічного та культурного розвитку, програм охорони довкілля, а в місцях компактного проживання корінних народів і національних меншин – також програм їх національно-культурного розвитку; підготовку та виконання відповідних обласних і районних бюджетів; звіт про виконання відповідних бюджетів та програм; взаємодію з органами місцевого самоврядування; реалізацію інших наданих державою, а також делегованих відповідними радами повноважень.

Голови місцевих державних адміністрацій при здійсненні своїх повноважень відповідальні перед Президентом України і Кабінетом Міністрів України, підзвітні та підконтрольні органам виконавчої влади вищого рівня. У частині повноважень, делегованих їм відповідними районними чи обласними радами, місцеві державні адміністрації підзвітні і підконтрольні радам.

Рішення голів місцевих державних адміністрацій, що суперечать Конституції та законам України, іншим актам законодавства України, можуть бути відповідно до закону скасовані Президентом України, або головою місцевої державної адміністрації вищого рівня.

Обласна чи районна рада може висловити недовіру голові відповідної місцевої державної адміністрації, на підставі чого Президент України приймає рішення і дає обґрунтовану відповідь. Якщо недовіру голові районної чи обласної державної адміністрації висловили дві третини депутатів від

складу відповідної ради. Президент України приймає рішення про відставку голови місцевої державної адміністрації.

Вибори депутатів районних рад проводяться за пропорційною системою: депутати обираються за виборчими списками від організацій політичних партій, виборчих блоків організацій політичних партій у багатомандатному виборчому окрузі, межі якого збігаються з межами відповідного району. Вибори депутатів обласних рад. міст Києва та Севастополя проводяться за пропорційною системою: депутати обираються за виборчими списками від організацій політичних партій, виборчих блоків організацій політичних партій у багатомандатному виборчому окрузі, межі якого збігаються з межами відповідної області, міст Києва та Севастополя згідно з існуючим адміністративно-територіальним устроєм.

Представницьким органом Автономної Республіки Крим є Верховна Рада Автономної Республіки Крим. Верховна Рада у межах своїх повноважень приймає рішення та постанови, які є обов'язковими до виконання в Автономній Республіці Крим. Урядом Автономної Республіки Крим є Рада міністрів Автономної Республіки Крим.

Повноваження, порядок формування і діяльності Верховної Ради Автономної Республіки Крим і Ради міністрів Автономної Республіки Крим визначаються Конституцією України та законами України, нормативно-правовими актами Верховної Ради Автономної Республіки Крим з питань, віднесених до її компетенції.

Автономна Республіка Крим здійснює нормативне регулювання з питань: сільського господарства і лісів; меліорації і кар'єрів; громадських робіт, ремесел та промислів; благодійництва; містобудування і житлового господарства; туризму, готельної справи, ярмарків; музеїв, бібліотек, театрів, інших закладів культури, історико-культурних заповідників; транспорту загального користування, автошляхів, водопроводів; мисливства, рибальства; санітарної і лікарняної служб.

До відання Автономної Республіки Крим належить: призначення виборів депутатів Верховної Ради Автономної Республіки Крим, затвердження складу виборчої комісії Автономної Республіки Крим; організація та проведення місцевих референдумів; управління майном, що належить Автономній Республіці Крим; розроблення, затвердження та виконання бюджету Автономної Республіки Крим на основі єдиної податкової і бюджетної політики України; розроблення, затвердження та реалізація програм Автономної Республіки Крим з питань соціально-економічного та культурного розвитку, раціонального природокористування, охорони довкілля – відповідно до загальнодержавних програм; визнання статусу місцевостей як курортів; встановлення зон санітарної охорони курортів; участь у забезпеченні прав і свобод громадян, національної злагоди, сприяння охороні правопорядку та громадської безпеки; забезпечення функціонування і розвитку державної та національних мов і культур в Автономній Республіці Крим; охорона і використання пам'яток історії; участь у розробленні та реалізації державних програм повернення депортованих народів; ініціювання введення надзвичайного стану та встановлення зон надзвичайної екологічної ситуації в Автономній Республіці Крим або в окремих її місцевостях.

Законами України Автономній Республіці Крим можуть бути делеговані також інші повноваження. В Автономній Республіці Крим діє Представництво Президента України, статус якого визначається законом України.

Для забезпечення реалізації спільних соціально-економічних і культурних програм територіальних громад доходи бюджету Автономної Республіки Крим та обласних бюджетів формуються за рахунок наступних платежів: 25 відсотків податку з доходів фізичних осіб, що сплачується (перераховується) згідно з Законом України "Про податок з доходів фізичних осіб" на відповідній території; 25 відсотків плати за землю, що сплачується (перераховується) згідно з Законом України "Про податок з доходів фізичних осіб" на території Автономної Республіки Крим та відповідної області; плати за ліцензії на провадження певних видів господарської діяльності та сертифікати, що видаються Радою міністрів Автономної Республіки Крим та обласними державними адміністраціями.

Для забезпечення реалізації спільних соціально-економічних і культурних програм територіальних громад доходи районних бюджетів, які враховуються при визначенні обсягів міжбюджетних трансфертів формуються за рахунок: 50 відсотків податку з доходів фізичних осіб, що сплачується (перераховується) згідно з Законом України "Про податок з доходів фізичних осіб" на території сіл, селищ, міст районного значення та їх об'єднань; 15 % відсотків плати за землю, що сплачується на території сіл, селищ, міст районного значення та їх об'єднань; плати за ліцензії на провадження певних видів господарської діяльності та сертифікати, що видаються районними державними адміністраціями; плати за державну реєстрацію суб'єктів підприємницької діяльності, що сплачується (перераховується) згідно з Законом України "Про податок з доходів фізичних осіб" районними державними адміністраціями; надходження адміністративних штрафів, що накладаються районними державними адміністраціями або утвореними ними в установленому порядку адміністративними комісіями.

Крім того, дохідна база обласних, районних та бюджету Автономної Республіки Крим формується за рахунок трансфертів з державного бюджету та інших органів влади.

Відтак, можна зробити висновок, що діяльність органів місцевого самоврядування відбувається на підставі розгалуженої системи законодавчо-нормативних актів, організаційного забезпечення та матеріально-фінансової самостійності. Для подальшого розвитку, підвищення ефективності діяльності органів місцевого самоврядування необхідне вдосконалення головних складових: організаційно-правового забезпечення та зміцнення матеріально-технічної бази.

Використані джерела

1. Конституція України 1996 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rada.gov.ua/konst/CONST1.HTM.
2. Закон України "Про місцеве самоврядування в Україні" 1997 р. (з виправленнями і доповненнями) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=280%2F97-%E2%F0.
3. Біленчук П. Д. Місцеве самоврядування в Україні (муніципальне право): Навчальний посібник / Біленчук П. Д., Кравченко В. В., Підмогильний М. В. – К.: Атіка, 2000. – 304 с.
4.Кравченко В. В. Актуальні проблеми виконання Законів України: "Про місцеве самоврядування в Україні" та "Про місцеві державні адміністрації" / Кравченко В. В., Пітцик М. В. – К., 2002.

УДК 008 : 34: 343.9 : 316.723 : 39 : 94 (477)

Віталій Олександрович Радзієвський
кандидат культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ЧИ ДОЦІЛЬНО СТУДЕНТАМ ВИВЧАТИ СПЕЦКУРС "КРИМІНАЛЬНА СУБКУЛЬТУРА"? (історико-правовий аспект дослідження)

У статті досліджені питання кримінальної субкультури у історично-кримінологічному аспекті, зокрема проблеми вивчення субкультури злочинців.

Ключові слова: *культура, субкультура, кримінальна субкультура, злочин, історія.*

In the paper some issues of criminal subculture are analyzed in the historical and criminological aspects. In particular, the problems of analyze the criminals' subculturein.

Keywords: *culture, subculture, criminal subculture, criminal, history.*

Питання кримінальної субкультури – є міждисциплінарними та міжгалузевими, адже викликають науковий інтерес у істориків (В. Кабо та ін.), культурологів (О. Ткачєва та ін.), психологів (В. Пирожкова та ін.), кримінологів (О. Старкова та ін.), соціологів, педагогів тощо. Причому навіть у різних науках різні галузі приділяють чимало уваги кримінальній субкультурі. Так, якщо взяти філософські науки, то спеціалісти з етики, естетики, філософії, релігієзнавства, логіки, психології (згадаємо кримінальну, соціальну, юридичну, клінічну та інші галузі психології, які небайдужі до кримінальної субкультури) час від часу звертаються до проблем пов'язаних з девіантними субкультурами. В юриспруденції, наприклад, кримінальна субкультура викликає жвавий інтерес у фахівців з теорії права, кримінального права, кримінально-процесуального права, цивільного права, прокурорського нагляду, кримінології, криміналістики тощо.

До питань формування вітчизняної кримінальної субкультури побіжно зверталось чимало науковців (Ю. Александров, В. Анісімков, Ю. Антонян, О. Багреєва, Ю. Блохін, Д. Виговський, Д. Донських, В. Дрьомін, Ю. Дубягін, І. Карпец, Д. Корецький, Д. Лі, Д. Лихачов, В. Пирожков, Ж. Россі, О. Старков, Ф. Сундуков, В. Тулегенов, Г. Хохряков, В. Чалідзе, В. Южанін та багато інших). Чимало і письменників зверталось до проблем кримінальної субкультури (М. Достоєвський, А. Чехов, В. Шаламов, О. Солженіцин та ін.). Питання, які знаходяться на стику культури і права, розробляли не лише закордонні науковці, а й українські. Зокрема, окремі аспекти взаємозв'язків права і культури обговорювались в 2001-2011 рр. за участю докторів юридичних наук, професорів В. Ф. Погорілка, В. І. Шакуна, Н. М. Онищенко, О. І. Костенка і кандидатів наук, проф. О. М. Піджаренка, О. Р. Копієвської та інших вчених [1; 3; 5; 10; 11; 12].

Джерелом для вивчення історії кримінальної субкультури та юридичної культурології (юридокультурології) є не лише історія (насамперед, вітчизняна та зарубіжна), право й культурологія, а й навіть мистецтво, зокрема архітектура (наприклад, "архітектурна кримінологія" [8, 13–15]).

Мета статті – історико-правове дослідження доречності вивчення студентами кримінальної субкультури, зокрема серед тих студентів, які навчаються у вишах, підпорядкованих Міністерству культури України. Не менший інтерес має викликати спецкурс "Кримінальна субкультура" для студентів багатьох інших вищих навчальних закладів. Це стосується майбутніх юристів, істориків, культурологів тощо, наприклад, доцільності вивчення спецкурсу у системах МВС, СБУ та інших правоохоронних органів.

Особливий інтерес для історії, права та сучасної культурології представляє юридикокультурологія (або юридокультурологія) [8]. На нашу думку, з історико-культурологічної та юридично-лінгвістичної точок зору більш коректним та правильним є термін "юридокультурологія". За останні роки цей напрямок набуває поширення за кордоном (наприклад, Латвія та Росія). Зокрема така складова юридокультурології, як кримінокультурологія була розроблена доктором наук, професором Краснодарського державного університету культури і мистецтв О. Старковим. Питання кримінокультурології та суміжні питання розглядались в

© Радзієвський В. О., 2011

Краснодарському державному університеті культури і мистецтв, в Ризькому Університеті Страдиня, Міжнародній Балтійській академії (Латвія, м. Рига), Кубанському державному університеті та його філіалах (містах Краснодар, Новоросійськ, Геленджик), Північно-Кавказькому державному технічному університеті та його філіалах (містах Ставрополь, Кисловодськ), Російському православному університеті св. Івана Богослова, Академії права і управління ФСІН РФ (колишня Рязанська ВШ МВС СРСР), РГСУ (П'ятигорський філіал) та в інших навчальних закладах на теренах Евразії.

На перший погляд, може скластись враження, що українська наука при вивченні кримінальної субкультури відстає, зокрема від російської. Але така думка все-таки є помилковою. Дійсно, російські фахівці [2; 6; 7; 8; 9; 13] чимало уваги приділяють кримінальній субкультурі, проте не можна порівнювати масштаби зараження кримінальною субкультурою окремих регіонів України та Росії. Хіба можна, наприклад, порівняти Крим та Сибір у сенсі впливу, значення та ролі кримінальної субкультури?

Історично склалось так, що Україна була особливим місцем на терені Московської держави (з 1654 р.), у Російській імперії та у Радянському Союзі. Україна мала (та і має) працьовитий народ, чудові географічні умови, природні багатства (славнозвісний чорнозем тощо), унікальні історичні, культурні та правові досягнення. Україна, завдяки певним історичним реаліям, була (та в значній мірі й залишається) дуже важливим духовним осередком на одній шостій частині земної кулі. Землі сучасної Української держави майже не були місцем масових поневірянь і заслань; тут не було каторг та каторжан, не поставало питання втеч (крім проблеми кріпаків, яка гостро існувала упродовж лише кількох десятиріч кріпацтва) і рятування. На відміну від Сибіру, у нас не створювались умови для формування "блатної" субкультури. Україна не була місцем масового переховування різного роду "непокірливих" (старообрядці, "політичні" тощо), як Північ чи Далекий Схід.

Водночас історичний досвід переконливо засвідчує, що незважаючи на те, що на Україні були загалом сприятливі умови для протидії кримінальній субкультурі (порівняно з багатьма регіонами великої Російської країни), все-таки і на плодючих українських землях були певні складнощі. Так, зокрема, ще до входження України до складу Московської країни у Московії був звичай відправляти злочинців на південь (це знайшло відображення навіть в "Уложенії" Олексія Михайловича 1649 р.). Щоправда, ця традиція після 1654 р. існувала не довго – новим місцем заслання став, зокрема, Сибір. Разом з тим чимало екс-в'язнів повертались на щедрі, багаті та родючі землі, приносячи з місць "тимчасового перебування" зразки кримінальної субкультури. Отже, протягом доволі тривалого часу північні та східні впливи, крім інших складових, привносили на родючі українські землі і у соціум віяння далекої та за своєю суттю антинародної, кримінальної субкультури. Особливо гостро питання шкідливих, псевдокультурних запозичень та їх сприйняття постало наприкінці XX ст. – на початку XXI ст.

Історія склалась так, що на початку XXI ст. мало хто вже сумнівався у наявності в українському суспільстві кримінальної субкультури. Логічно, що постає питання доречності її вивчення для вдалої протидії її антиправовим нормам. Одним з кроків на цьому шляху має стати запровадження спецкурсу (а для окремих спеціальностей існує сенс введення і окремого курсу, для деяких – лише факультативу) з аналізу кримінальної субкультури як можливий варіант з однойменною назвою – "Кримінальна субкультура" (на зразок вже впроваджених, наприклад, у РФ).

Це є природнім історичним процесом, бо у XXI ст., внаслідок суспільно-історичного поступу, розвиваються і такі дисципліни й напрями, як "альтернативистика", "транзитологія", "криміногенія", "кремлелогія" та ін.

Як приклад історичного поширення нових напрямів, дисциплін і навіть наук ("кримінологознавство" [5, 40]) подамо окремі думки одного з найпопулярніших в РФ професора, видатного науковця РФ О. Старкова, фахівця з різних субкультур (у т.ч. і з кримінальних), розробника кримінокультурології, кримінотеології, кримінопенології та ін. [8]. О. Старков справедливо вбачає "необмеженість" структури культури, до якої входять "економіка і політика, наука і мистецтво… релігія, право та інші види культури" [8, 6], зокрема "право є лише незначною частиною культури, поряд з політикою, економікою, мистецтвом, релігією та ін." [8, 8].

Проте історична "безмежність" структури культури певною мірою може з часом конкретизуватися, зокрема і чіткістю її структурних підрозділів. Так, з 2006 р. розвивається та поширюється юридична культурологія (краще, на нашу думку, – правова культурологія). До структури юридокультурології (або юридико-культурології) можна віднести і кримінокультурологію, до якої включається і кримінологія архітектури, скульптури, графіки, живопису тощо.

О. Старков засвідчує "досвід трансляції монографічних і дисертаційних досліджень у сферу вищої професійної юридичної та культурологічної освіти" [8, 182], що вивчення кримінокультурології "буде цікавим не лише для юристів, різних факультетів університетів культури… а й корисне для громадян незалежно від професії" [8, 183], особливо "в установах сфери культури, шоубізнесу, де велика як участь кримінальних авторитетів, так і вплив кримінальної субкультури" [8, 189]. Це стосується не тільки кримінокультурології, а й юридикокультурології і юриспруденції у цілому.

Кримінальна субкультура є більш цікавим питанням, ніж юридокультурологія. Ці питання розробляв не лише О. Старков (проте, більш логічним, на нашу думку, є запропонований професором О. Старковим спецкурс на 50 годин з питань кримінокультурології).

Історично так склалось, що такого негативного впливу кримінальної субкультури, як сьогодні, на початку XXI ст., на Україні не було ніколи: ніколи українське суспільство не відчувало такого тиску

кримінальної субкультури, хоча окремі її прояви були і раніше (20-30 рр. XX ст. тощо). Отже, постає питання доречності вивчення зокрема і кримінокультурології.

Кримінокультурологія – "це вчення про кримінальні явища в сфері матеріальної, ідеологічної, правової, художньої і духовної культури суспільства" [8, 14]. Причому у кримінокультурології значення мають специфічні "лжеритуали" (зустрічі, проводи, "прописка" тощо) [8, 21–27]. Так сталось, що поведінка особи вивчається багатьма дисциплінами, зокрема кримінологією, та може бути об'єктом вивчення юридокультурології. Юридична (правова) культурологія з часом навіть може майже "поглинути" юридичну психологію, адже навіть доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник МВС СРСР В. Пирожков у своїх численних працях практично визнає, що, по суті, кримінальна психологія підпорядкована і залежна від певних явищ культури. У грунтовній праці "Кримінальна психологія" [7], він, у принципі, визнає невід'ємність кримінальної психології від кримінальної субкультури [7, 109–308, 528–698]. Кримінальна субкультура постає домінантним чинником протиправної поведінки, у т.ч. її формування. Але поняття "субкультур" є широким (вік, професія тощо) і при дослідженні злочинних псевдонорм та псевдоцінностей доречніше апелювати до "криміногенної контркультури" або "злочинної антикультури". Напевно, навіть значна частина історичної науки й вся культурологія потребують осмислення із використанням знань з правової онтології. Дуже важливим "є переорієнтація кримінологічного аналізу злочинності на її буттєву першооснову" [11, 139]. Якщо для деяких навіть такі талановити твори, як "Гоп-стоп" О. Розенбаума або "Владимирський централ" є не просто гарними піснями, а своєрідними гімнами, то про який законослухняний спосіб життя та про який культурний рівень може йтися? Бесіди, інтерв'ювання та анкетування багатьох студентів та молоді взагалі підтверджують думку про небезпеку кримінальної субкультури, адже кримінальна субкультура виступає вагомим чинником девіації та злочинності.

Окремо зупинимося на міркуваннях деяких студенів одного з провідних навчальних закладів у галузі культури – КНУКіМ і його дочірних структур – КУК та Академії краси. Перед студентами було поставлене, зокрема, таке питання: "Чи доцільним є вивчення кримінальної субкультури, чи є сенс ввести кримінальну субкультур до навчальної програми?". У дослідженні брали участь лише окремі студенти денної форми навчання у 2010-2011 н.р., які висловили відповідне бажання, і тільки в деяких групах першого курсу, причому своє ставлення на поставлене питання висловили далеко не найгірші студенти. В процесі обговорення проблем кримінальної субкультури та у відповіді на поставлені питання переважна більшість студентів негативно охарактеризували кримінальну субкультуру, зазначивши її протиправну сутність. Певну одностайність викликала думка про небезпеку поширення кримінальної субкультури в Україні.

Деякі відповіді на запитання були доволі стандартні, практично універсальні та майже не могли викликати заперечень. Зокрема, такі питання, як: "Чи можуть на Вашу думку найкращі надбання традиційної культури протидіяти впливу кримінальної субкультури на протиправну поведінку громадян?", "Чи може кримінальна субкультура впливати на протиправну поведінку?", "Як може кримінальна субкультура впливати на протиправну поведінку?". Не було подібної єдності та одностайності при обговоренні деяких інших питань, зокрема таких, як "Наскільки суттєвим є вплив кримінальної субкультури на формування протиправної поведінки?" (думки розподілились насамперед на дуже великий, великий або помірний і меньш незначний вплив). Питання ж "Чи може традиційна культура ефективно обмежувати вплив кримінальної субкультури на протиправну поведінку?" у деяких викликало гострі дискусії. Це частково було обумовлено і тим, що до питань кримінальної субкультури звертались під час вивчення курсу "Історії української культури". Абсолютна більшість студентів виявила солідарність у міркуваннях стосовно найбільш вразливих вікових груп населення (підлітки; молодь тощо) до впливу кримінальної субкультури при формуванні протиправної поведінки. Не викликало дискусій і питання "Які соціальні прошарки найбільш вразливі до впливу кримінальної субкультури на формування протиправної поведінки громадян?", відповідно – найбільш вразливі до впливу кримінальної субкультури школярі, учні середніх та середньо-спеціальних навчальних закладів, злочинці, тощо). Суттєвих розходжень у думках більшості студентів не викликали питання щодо впливу таких чинників, як релігія, місце проживання, стать та національність на формування протиправної поведінки через кримінальну субкультуру. Релігія та місце проживання можуть за певних обставин суттєво впливати; стать має значення, а національність, на відміну від окремих рис характеру, оточення та особливостей виховання, практично не впливає і не може впливати. Національні, континентальні і глобальні впливи кримінальної субкультури в Україні на формування протиправної поведінки мають певне значення (проте у цьому питанні думки студентів розподілились).

Чи не найважливішим питанням для більшості студентів стало питання "Чи доцільним є вивчення кримінальної субкультури, чи є сенс ввести курс "Кримінальна субкультура" до навчальної програми?". Власне це питання складається з двох частин ("Чи доцільним є вивчення кримінальної субкультури?" і "Чи є сенс ввести курс "Кримінальна субкультура" до навчальної програми?") що, на перший погляд, є неправильним, некоректним і недоречним. Тим більше, що на першу частину питання ("Чи доцільним є вивчення кримінальної субкультури?") ніби легше і логічніше відповісти "так", ніж на друге питання (більш вузьке і конкретне).

У ході обговорення та дискусії переважна більшість студентів висловилась за доречність об'єднання двох частин (двох питань) в одне питання – "Чи доцільним є вивчення кримінальної субку-

льтури, чи є сенс ввести курс "Кримінальна субкультура" до навчальної програми?". Справа у тому, що вивчення кримінальної субкультури, можливе, насамперед, у певних навчальних закладах, адже вивчення кримінальної субкультури на вулиці, на якихось сумнівних "курсах" та нелегальних або напівлегальних зборах (сходках, "малинах" тощо) практикується вже не один рік у кримінальних колах. Вивчення кримінальної субкультури з метою її викорінення або для початку хоча б мінімалізації її впливу та протидії кримінальній субкультурі. Як не дивно, переважна більшість студентів висловилась за необхідність запровадження спецкурсу "Кримінальна субкультура", причому саме для всіх студентів (незалежно від їх спеціальності та майбутнього фаху).

Серед студентів "творчих" професій неабиякий інтерес до питання ("Чи доцільним є вивчення кримінальної субкультури, чи є сенс ввести курс "Кримінальна субкультура" до навчальної програми?") проявили майбутні перукарі та візажисти (групи ПДК-10, ПДК-20, ПДК-30 і СВ-40). Саме питання було обумовлене можливістю введення до навчальної програми окремих спеціальностей (історики, культурологи, менеджери шоубізнесу тощо) спецкурсу "Кримінальна субкультура" у КНУКіМ. Ще наприкінці 2010 р. було розроблено спецкурс "Кримінальна субкультура" (за дорученням проф. О. І. Скнаря на цей спецкурс відводилось 36 годин і передбачалось його запровадження на кафедрі соціально-гуманітарних дисциплін). У 2010-2011 навчальному році спецкурс "Кримінальна субкультура" у КНУКіМ так і не було запроваджено, проте переважна більшість опитаних студентів виявила бажання вивчати таке негативне явище, як кримінальна субкультура. У розробленому у КНУКіМ спецкурсі "Кримінальна субкультура" багато уваги приділено саме історичному аспекту, у т.ч. здійснено і гендерний екскурс [4].

Відповіді студентів на питання ("Чи доцільним є вивчення кримінальної субкультури, чи є сенс ввести курс "Кримінальна субкультура" до навчальної програми?") багато в чому стало показовим. Можна висловити сумнів, що, наприклад, майбутні перукарі та візажисти потребують відповідних знань, але вони вважають, що "клієнти можуть бути різні, у т.ч. і кримінальні". Майбутні перукарі та візажисти (групи ПДК-10, ПДК-20, ПДК-30 і СВ-40) у більшості висловились "за вивчення". Зокрема, "за необхідність вивчення" було 21, просто "за вивчення" – 4 або "за вивчення" частково – 3 і "за вивчення" для деяких спеціальностей – 8. Проти виступило 10, але з них 2 уточнили, що саме їм, особисто, це не потрібне. Отже 36 – за вивчення, 10 – проти. Були ті, що вагались з відповідю – 2 висловились спочатку за вивчення, потім проти. Схожі відповіді дали студенти-документознавці: за вивчення – 5, потім – за вивчення для деяких спеціальностей – 15 студентів-документознавців (причому, на думку деяких з них, до цих спеціальностей можно віднести і їх спеціальність – "документознавець"), проти – 2. Не виявили негативної оригінальності й інші студенти. Так, студенти факультету економіки та менеджменту КНУКіМ не суттєво відрізнялись у ставленні до вивчення кримінальної субкультури і до введення її до навчальної програми від, наприклад, студентів "творчих" професій. З контрактних груп майбутніх економістів та менеджерів шоубізнесу (ЕКО-10к і МШБ-40к) за вивчення висловились 8 з 9 студентів. З бюджетної групи менеджерів шоубізнесу (МШБ-40) за вивчення було 30 студентів, проти – лише 4, а в ЕКО-10 (економісти бюджетної групи) за вивчення було 12 (10 – однозначно, 2 – як "взагалі потрібно"), проти – лише 1. З 8 студентів-менеджерів модельного бізнесу усі 8 – за вивчення, з майбутніх фахівців з комп'ютерних наук 12 у цілому за вивчення, а 2 не визначились.

Особливу увагу слід приділити думкам майбутніх істориків та юристів. При дослідженні міркувань студентів першого курсу юридичного факультету домінувала думка за вивчення кримінальної субкультури. Юристам дуже важливо усвідомлювати небезпеку поширення кримінальної субкультури, а, отже, і її своєчасне попередження та активна протидія цьому деструктивному явищу. Здається, що серед студентів юридичного факультету КНУКіМ ця стурбованість зрозуміла. З 21 представника групи ЮР-10, 20 вважають доцільним вивчення кримінальної субкультури, а 1 вважав оригінально – "Ні, її треба ліквідувати". Але ж, щоб "ліквідувати" треба уявляти, точніше знати. У контрактній групі (ЮР-30) з 15 студентів (які проявили бажання відобразити своє ставлення до питання), за вивчення кримінальної субкультури були майже всі – позиція лише одного була незрозуміла.

У цілому результати доволі репрезентативні. Зрозуміло, що не в усіх групах у повному складі студентами висловлювалась та чи інша позиція, але добровільність постала як необхідна умова дискусії та анкетування, тому вищенаведені дані засвідчують позицію у першу чергу небайдужих, активних, сумлінних і старанних студентів. Отже, не лише деякі іноземні вчені, а й окремі українські студенти усвідомлюють доречність вивчення кримінальної субкультури. Це ще один плюс за вивчення кримінальної субкультури.

Юридокультурологію ж можна розглядати в багатьох значеннях. Так, насамперед, у широкому значенні (всі проблеми культури, які пов'язані з правом), у вузькому значенні можуть розглядатись у декількох аспектах (ті, що щільно пов'язані з правом або ті, які не просто регулюються нормами права, а є, так би мовити, "наріжним" каменем цих відносин). Юридокультурологія постає також у "професійному" та "скороченому" ("усеченому") значеннях. Прикладом "професійного" є, наприклад, специфіка відносин у шоу або питання з раритетними цінностями. Прикладом скороченого значення є зведення всієї юридокультурології до певної її галузі (підгалузі) чи інституту, як, наприклад, кримінo(аномо)культурології, криміналістокультурології, яка матиме поширення завдяки розвитку біометричних, електронних, сенсорних та багатьох подібних новацій тощо.

Історично проблеми декультурації життя і духовної деградації існували як поодиноки явища в різні часи і в різних народів, проте "аномалії" у культурі особливо стали помітними у XX ст. і у XXI ст., причому практично в усіх частинах світу. Раніше практично не доводилось аналізувати анатомію, агонію чи афери влади [10]. Постають питання легітимності закону, влади і права. Порівняємо, як змінилось вітчизняне законодавство за останні років тридцять, скільки норм декриміналізовано і т. д. Де критерії для корегування та правильного "вдосконалення" законів? Життя? Але, коли, наприклад, у 90-х роках XX ст. відбувався ріст злочинності [10, с. 3] і значна трансформація законодавства, чи могло лише "саме" життя бути вірним критерієм змін в усьому правовому полі та у культурному просторі?

Висновок. Ніколи в історії України кримінальна субкультура не набувала такого поширення, як наприкінці XX і на початку XXI ст. Враховуючи сучасні українські реалії, закордонний досвід та аналіз думок молоді (переважно студентства), у другому десятиріччі XXI ст. доцільним є приділення більшої уваги такому негативному, деструктивному явищу, як кримінальна субкультура. Прикладом просвітницької роботи у цьому напрямі може бути запровадження у навчальні плани для студентів деяких спеціальностей (можливо і як факультатив) спецкурсу "Кримінальна субкультура".

Використані джерела

1. Виговський Д. Л. Кримінальна субкультура в механізмі злочинності неповнолітніх: дис. … канд. юрид. наук. / спец. 12.00.08. / Д. Л. Виговський – К., 2006. – 207 с.
2. Донских Д. Г. Противодействие криминальной субкультуре в обществе (криминологические проблемы) : автореф. дис. ... канд. юрид. наук. : спец. 12.00.08. / Д. Г. Донских. – М., 2009 – 35 с.
3. Загальна теорія держави і права / За ред. В. В. Копєйчикова. – К. : Юрінком Інтер, 1998. – 320 с.
4. Омельченко Е. Л. Молодежные культуры и субкультуры / Е. Л. Омельченко. – М. : Ин-т социологии РАН, 2000. – 264 с.
5. Микитчик О. В. Філософія злочину : монографія / О. В. Микитчик. – К. : Київський національний університет внутрішніх справ, 2006. – 188 с.
6. Пирожков В. Ф. Криминальная субкультура учащихся подростков и юношей. : автореф. дис. … докт. психол. наук. : спец. 19.00.06. / В. Ф. Пирожков – М., 1992 – 80 с.
7. Пирожков В. Ф. Криминальная психология / В. Ф. Пирожков – М. : "Ось-89", 2011. – 704 с. Издание учебное (Юридическая психология).
8. Старков О. В. Криминальная субкультура : спецкурс / О. В. Старков. – М. : Волтерс Клівер, 2010. – 240 с.
9. Тулегенов В. В. Криминальная субкультура и ее криминологическое значение: автореф. дис. … канд. юрид. наук. : спец. 12.00.08. / В. В. Тулегенов. – Ростов на Дону, 2003. – 30 с.
10. Шакун В. І. Влада і злочинність / В. І. Шакун. – К. : "Пам'ять століть", 1997. – 226 с.
11. Шакун В. І. Онтологічний вимір у кримінології / В. І. Шакун // Право України. – 2010. – Вип. 7. – С. 136–143.
12. Шакун В. І. Суспільство і злочинність : монографія / В. І. Шакун. – К. : Атіка, 2003. – 784 с.
13. Шемякина В. В. Криминальная субкультура в современной России: автореф. дис. … канд. юрид. наук. : спец. 12.00.08. / В. В. Шемякина. – Челябинск., 2010. – 24 с.

УДК 791.43:711.437/.438(477).001.18"1930"

Роман Володимирович Росляк
кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

ПЛАНУВАННЯ ТА ЗДІЙСНЕННЯ КІНОФІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА: 30-і роки XX століття

У статті досліджуються особливості державної політики в галузі планування та здійснення кінофікації сільських районів УРСР у 1930-х роках.

Ключові слова: *кінофікація, п'ятирічка, кіноустановки, кіноекрани.*

The article examines the features of public policy in planning and implementing cinematographic equipment installation rural areas of the USSR in 1930.

Keywords: *cinematographic equipment installation, Five-Year Plan, filmprojectors, cinema screens.*

Серед сторінок вітчизняного кінематографа здійснення кінофікації (зокрема, українського села) – чи не найменш досліджене. Вивчення та аналіз означеної проблематики актуальні не лише з погляду заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно, в більш широкому контексті воно сприятиме осмисленню механізмів впливу радянської ідеології на широкі маси тогочасного населення.

Загалом праці радянської доби відводять незначне місце здійсненню кінофікації України, обмежучись головним чином статистичними відомостями, як, наприклад, "Історія українського радянського кіно" [4].

© Росляк Р. В., 2011

Демократичні зміни в суспільстві, що відбулися після проголошення незалежності України, і як наслідок – вільний доступ до архівних джерел, уможливили створення більш об'єктивних праць з історії кінофікації України. На сучасному етапі означена проблематика перебуває переважно в полі наукових інтересів істориків України, зокрема В.Мотуз [10], О.Кузюк [8].

Водночас, розробка згаданої теми перебуває ще на початковому етапі, що й визначило мету даної статті – дослідити не лише безпосереднє здійснення кінофікації села, а й її планування.

Кінофікація, як інструмент насадження комуністичної ідеології (за допомогою фільмів відповідного спрямування), завжди посідала значне місце в пропагандистських структурах СРСР, України зокрема. Темпи здійснення кінофікації посилилися в 1930-х рр., коли відбулися значні соціально-політичні та економічні зрушення, що стали наслідком посилення тоталітарних і централізаторських тенденцій. Кінематограф широко використовувався для подальшого утвердження радянської влади та ідеологічного забезпечення її досить непопулярних кроків.

Той факт, що в центрі уваги перебував сільський глядач, – зовсім невипадковий. Адже, на відміну від міських, сільські мешканці (які, до того ж, складали значну частину населення тогочасної України) були більш консервативними, а відтак значно важче піддавалися впливу більшовицької ідеології. Тож кінематограф став дуже важливим чинником "перевиховання" широких селянських верств. А кінострічки відповідного ідеологічного наповнення були обов'язковою складовою, особливо під час проведення різних політичних кампаній, засівної, збирання врожаю тощо, з кожним роком посилюючи свою присутність у національному культурному просторі.

Особливо це стосувалося здійснення колективізації, що неодмінно супроводжувалася масовими акціями розкуркулення та депортаціями заможного українського селянства. Тож, "десята муза" мала "переконати" селян у значних перевагах колективізованого способу ведення господарства. Тогочасна періодика містить чимало висловлювань щодо значення кінематографа на селі. Наведемо лише одне: "Кіномистецтво, як одне з найбільш масових, зрозумілих та приступних селянському глядачеві форм мистецтва, мусить відіграти головну роль у процесах реконструкції сільського господарства, впливаючи на бідняцько-середняцькі маси селянства, скеровуючи свій вплив на прискорення темпів розвитку колективізації та притягнення селянства до активної участі в соціалістичному будівництві країни" [19].

Звідси – посилена увага щодо забезпечення кіноустановками регіонів так званої суцільної колективізації. У ході здійснення кінофікації цих регіонів висувалися відповідні гасла: "Разом із суцільною колективізацією застосуємо й суцільну кінофікацію" [17].

Попри певні здобутки, питання кінофікації села залишалося доволі проблематичним. А кіно в сільській місцевості було дотаційним. Серед головних чинників такого становища відзначимо: відсутність кіноапаратури та спеціальних, належним чином обладнаних та опалюваних приміщень для демонстрації фільмів; брак потрібних для села фільмів (а часто їх незадовільний з технічного боку стан); значна вартість електроенергії та її нерегулярна подача; чималі витрати на переїзди кіномеханіка, їхня низька кваліфікація тощо.

Наприклад, низький рівень підготовки кіномеханіків ставав причиною виходу з ладу апаратури та псування фільмокопій раніше, ніж це передбачалося за технічними вимогами. Так, у Шевченківському та Вінницькому крайвідділах з вини кіномеханіків упродовж другого кварталу 1931 р. вибуло 20 копій. Вони демонструвалися лише 85 днів проти 200, передбачених нормою [23]. Кіномеханіки в своїй переважній більшості не здійснювали ремонту картин і апаратури, перекладаючи цю роботу на ремонтні та монтажні майстерні крайвідділів.

У попередній період кінофікацією села головним чином займалися політосвітні організації, ВУФКУ та профспілки. Проте через відсутність координованості їхніх дій кіномережа розвивалася досить повільно. В 1929 р. до цієї справи намагалися активніше залучили кооперацію. Та лише споживча кооперація "проявила достатню увагу і енергію, решта ж видів кооперації нічого не зробила" [1].

Здійснення кінофікації села силами кооперації було досить перспективним напрямком, зважаючи хоча б на успіхи кооперації в інших напрямках діяльності. Це добре розуміли й керівники кінематографії. "Тим то потрібно зняти питання про відповідальність, про те, хто відповідатиме за господарську і культурну роботу кіно на селі. Селянський будинок? Сільрада? Ні, ані селянський будинок, ані сільрада не можуть відповідати в повному розумінні цього слова за постановку господарської роботи. Відповідати за справу можуть лише кінокооперативні товариства, які, мобілізуючи кошти усіх видів кооперації, райвиконкомів, сільрад і ін. на справу будівництва кіносітки <…> і одержуючи відповідне кредитування з боку ВУФКУ, банків тощо <…> зможуть як слід налагодити кіногосподарство і розгортати свою оперативну діяльність", – зауважував з цього приводу голова Правління ВУФКУ І.Воробйов [1].

Натомість партійні функціонери, маючи досвід ліквідації неписьменності, що здійснювалася головним чином коштом самих селян, аналогічної думки дотримувалися й щодо кінофікації: "Основним моментом в справі кінофікації села визнати притягнення сил громадськості села й засобів самого населення шляхом самообкладання" [18].

Упродовж незначного проміжку часу реальні кроки по створенню кінокооперативних товариств справді робилися. Однак у радянському суспільстві вони фактично були приречені на невдачу. До прикладу: перше створене в Україні таке товариство у Волочиському районі "у квітні ц[ього] р[оку]

(1929 – Р.Р.) луснуло наче бульбашка. І це сталося тому, що це т[оварист]во не мало жодної уваги ані з боку крайвідділу ВУФКУ, ані з боку районових та округових організацій. Треба було багато сил і засобів докласти, щоб оте товариство відродити"[20].

До сказаного можна додати, що в умовах радянської дійсності діяльність кооперативних товариств фактично унеможливлювалася. Це показали наступні роки, коли партійно-державний апарат повністю централізував справу кінофікації. Власне кажучи, держава й не випускала цього важливого питання з поля свого зору, здійснюючи, наприклад, планування кінофікації. Цей факт знаходив своє відображення, зокрема, в п'ятирічних планах.

Так, уже впродовж першої п'ятирічки 1928/1929 – 1932/1933 рр. число екранів в Україні мало збільшитися з 2558 до 18819, робітничих кіноустановок – з 799 до 1838, сільських стаціонарних – з 975 до 4979, пересувних – з 35 до 1401, шкільних – з 16 до 2550. Загалом за роки п'ятирічки планувалося кінофікувати всі робітничі клуби, забезпечити кожне село (де є сільрада) стаціонарною або ж пересувною кіноустановкою, кінофікувати половину всіх шкіл, а в округових (обласних) містах збудувати державні звукові кінотеатри [2]. А ще лунали й пропозиції в дусі того часу: здійснити повну кінофікацію села за три роки п'ятирічки [11].

І все ж кінофікація сільської місцевості здійснювалася значно повільнішими темпами, що й призвело до невиконання першої п'ятирічки: на 1 січня 1933 р. було встановлено лише 3507 сільських кіноустановок (з яких лише чотири були звуковими)[9, 67] замість запланованих 6380 (на 1 жовтня 1933 р., тобто на кінець п'ятирічки). Зрозуміло, що за дев'ять наступних місяців надолужити згаяного не вдалося. Принагідно зауважимо, що також не був виконаний п'ятирічний план і з кінофікації міста.

Низькі темпи процесу загальної кінофікації, зумовлені насамперед недостатнім фінансуванням, змусили українське керівництво ще на початку 1930 р. вдатися до більш дієвих заходів. З метою нагромадження коштів, планового їх розподілу та використання 25 січня 1930 р. Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет і Рада Народних Комісарів УСРР видали спільну постанову "Про фонди кінофікації УСРР". Відповідно до згаданого документа створювалися спеціальні фонди кінофікації: центральний (призначався для регулювання місцевих фондів, видачі необхідних субсидій недостатньо розвиненим округам і містам), Автономної Молдавської СРР та округові (для будівництва та обладнання нових кінотеатрів у робітничих районах округи, селах та селищах, розвитку сільської мережі, капітального ремонту і збільшення кількості діючих сільських і селищних кіноустановок), міські (для будівництва та обладнання нових кінотеатрів в містах, особливо в робітничих районах, капітального ремонту і збільшення діючих міських кіноустановок); право організовувати власні фонди надавалося також професійним організаціям за рахунок відрахувань від кіноустановок, що перебувають у них в експлуатації [12].

Кошти центрального фонду кінофікації складали спеціальні асигнування із загальносоюзного та республіканського бюджетів, спеціальні асигнування на кінофікацію з чистого прибутку кооперативних центрів УСРР, щорічні відрахування ВУФКУ в розмірі 20% від чистого прибутку, чистий прибуток від операцій центрального фонду кінофікації та інших надходжень. Фонди кінофікації АМСРР, округові та міські формувалися за рахунок коштів відповідних бюджетів, 75% чистого прибутку від всіх кіноустановок (демонстрація фільмів на яких здійснювалася за комерційними тарифами), добровільних зборів та відрахувань, банківських позик, інших надходжень.

Для реалізації завдань з кінофікації згідно з вищезгаданою постановою формувалися відповідні комісії. На Всеукраїнську комісію кінофікації, створену при ВУЦВК УСРР, покладалися завдання з розробки директив і заходів щодо кінофікації УСРР, розгляду щорічних планів і пошуку коштів для її проведення, розгляду планів кооперування сільської кіномережі, керування роботою округових комісій, розподілу коштів центрального фонду кінофікації. Аналогічні функції, тільки в своїх межах, виконували округові та АМСРР комісії [12].

Серйозним кроком на шляху до централізації процесу кінофікації стало створення 13 лютого 1930 р. за постановою Раднаркому СРСР загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості. ВУФКУ з відання республіканського Наркомосу перейшло до новоутвореного об'єднання, в якому, зокрема, зосереджувалося виробництво кінопроекційної апаратури [14].

Централізація виробництва проекційної апаратури суттєво обмежила можливості здійснення кінофікації України. Навіть маючи кошти для її проведення, український уряд був обмежений кількістю апаратури, ліміти якої для кожної республіки встановлював центр. У повній залежності від "Союзкіно" перебував трест "Українфільм", створений на базі ВУФКУ.

Відносну самостійність український уряд мав у галузі будівництва кінотеатрів. Широкого розголосу в пресі набула постанова ВУЦВК і Раднаркому УСРР від 26 серпня 1933 р. "Про будівництво по великих селах УСРР кінотеатрів".

Документ передбачав до кінця наступного року в селах суцільної колективізації із населенням понад 3000 осіб побудувати 150-200 кінотеатрів, кожен з яких розрахований мінімум на 500-800 глядачів. Планувалося, що, крім центрального переглядового залу, кінотеатри міститимуть приміщення радіоточки, читальні, спортивного залу, кімнати для акторів тощо [13]. Кошти на будівництво згаданих сільських кінотеатрів мали бути стягнуті з самих селян шляхом "добровільного самообкладання", організації лотерей, а також "натуральної участі" колгоспників у будівництві (підготовка, доставка будівельних матеріалів тощо) [13].

Кампанія з будівництва кінотеатрів, як і чимало попередніх, завершилася невдачею. Газета "Комсомолець України" за 9 серпня 1934 р. (коли до завершення будівництва залишалося якихось п'ять неповних місяців) писала: "Нічого не роблять і більшість тих районів, де будуються кінотеатри. <…> в селі Березівках будівництво ще й досі не розпочато, робочих рисунків немає, кошторис теж ще не складено. Не мають уточненого кошторису й такі точки як: Озірна, Вільшани, Парипси, Романівка, Славечко і інші. Технічна готовність будівничих точок на 1 липня становила фактично 2-6 відсотків. <…> У Вінницькій області будується 13 кінотеатрів. Стан будівництва абсолютно незадовільний. <…> Дніпропетровський обком комсомолу не знає навіть, який дійсний стан з будівництвом кінотеатрів по області, більше того, не знає, де, в яких районах мають кінотеатри будуватися. <…> Абсолютно незадовільна участь комсомольських організацій в будівництві кінотеатрів на Одещині та Донбасі" [7].

Постанові ВУЦВК і Раднаркому УСРР від 26 серпня 1933 р. "Про будівництво по великих селах УСРР кінотеатрів" передувала розробка планів з кінофікації в другій п'ятирічці 1933-1937 рр. Попри те, що план першої п'ятирічки з кінофікації не був виконаний, амбіції не давали спокою керівникам УСРР: у другій п'ятирічці передбачалося досягти ще більших успіхів. У 1937-му, завершальному році п'ятирічки, планувалося вийти на такі показники: кінотеатри – 800 (проти 198 у 1932 р.), клуби – 2734 (1524), сільські стаціонарні кіноустановки – 22200 (1620), сільські пересувні установки – 6000 (2330), фабрично-заводські пересувні – 8948 (у 1932 р. таких узагалі не було). Разом у 1937 р. – 40682 проти 5672 у 1932 р., тобто мало відбутися більш, ніж семикратне зростання! Кінотеатри мали будуватися в усіх районних центрах і по селищах із населенням понад 8 тисяч осіб; у населених пунктах, де число мешканців у межах 5-8 тисяч, для демонстрації фільмів використовуються зали палаців культури та будинків колективіста; селища з населенням понад 500 осіб мала обслуговувати стаціонарна, а від 200 до 500 осіб, а також "червоні кутки", цехи, бригади заводів, радгоспів, колгоспів – пересувна кіноустановка [3].

На кінець п'ятирічки звукофікація кінотеатрів (причому, всі новозбудовані кінотеатри мали бути звуковими) повинна була сягнути 100%, а кіноустановок клубних, сільських стаціонарних та пересувних, фабрично-заводських пересувних – 70%. Капіталовкладення за роки другої п'ятирічки на розвиток державної кіномережі планувалися в розмірі 211,95 млн крб, з яких 209,1 млн припадало на будівництво нових і 2,85 млн – на реконструкцію вже існуючих кінотеатрів [3].

Згаданим планам також не судилося бути реалізованими: в сільській місцевості на 1 січня 1938 р. нараховувалося всього-на-всього 3888 установок [9, 67] замість 28200 запланованих на кінець 1937 р.; так само не вдалося повністю перейти і на звукові кіноустановки (їх нараховувалося менше 40% від загальної кількості [9, 67]).

Неможливість виконати плани другої п'ятирічки стала очевидною вже невдовзі. Відтак розпочалося їх значне корегування в бік більш реальних показників. Наприклад, у 1935 р. український уряд запланував введення в дію лише чотирьох кінотеатрів [15], що й було здійснено [22, 37].

Зате наступного, 1936 року, із запланованих 66 кінотеатрів фактично збудували будівництво лише 33. У результаті на 1 січня 1937 р. незавершеними були 63 кінотеатрів, а будівництво чотирьох не розпочиналося зовсім [22, 37].

Низку недоліків у здійсненні кінофікації українського села виявив кінофестиваль колгоспної молоді, що проходив у грудні 1935 р. Секретар ЦК ЛКСМУ С. Андреєв за результатами кінофестивалю в своїй доповідній звертав увагу на ряд недоліків: значну зношеність кіноапаратури, відсутність її ремонту. Лише в трестованій мережі не працювало 186 стаціонарних апаратів (у т.ч. два звукових) і 286 пересувних (у т.ч. один звуковий). Через брак коштів запущеними й необладаними були приміщення кінотеатрів. А низька кваліфікація та велика плинність кіномеханіків стали наслідком відсутності "нормальних виробничих і матеріально-побутових умов" [21, 15].

Для метою покращення кінообслуговування сільського населення в проекті постанови ЦК КП(б)У, зокрема, планувалося збільшити навантаження на сільські пересувки (з 15 днів роботи на місяць до 24-х), тресту "Українфільм" і облвиконкомам було запропоновано терміново розпочати ремонт і відновлення кіноапаратури [21, 19].

Незадовільний стан звукофікації СРСР змусив союзний Раднарком "з метою надання колгоспам можливості користуватися звуковим кіно" ще 11 грудня 1934 р. ухвалити постанову "Про організацію звукових кіно в районних центрах". Документ зобов'язував до 1 липня 1935 р. організувати у великих районних центрах 900 звукових кінотеатрів. Причому, це мало відбутися не за рахунок зведення нових будівель, а шляхом використання існуючих приміщень стаціонарних кінотеатрів, колгоспних клубів, будинків культури тощо. По Україні ця цифра склала 220 звукових кіноустановок [16].

Шестикратне збільшення кількості кіноустановок у СРСР (з 10 до 60 тисяч) планувалося в третій п'ятирічці (1938-1942 рр.) – "в період завершення будівництва безкласового соціалістичного суспільства і поступового переходу від соціалізму до комунізму" [6]. "Намічене зростання кіномережі цілком гарантує вирішення завдання широкого просування кінокартин в усі міста і села, – зазначала з цього приводу газета "Кино", – тобто суцільної кінофікації країни" [5]. Основна увага знову зосереджувалася на сільських районах: необхідно було суттєво покращити їх кінофікацію при одночасному підвищенні якості обслуговування глядачів. Здійснити це планувалося шляхом забезпечення стаціонарними установками бо "тільки при стаціонуванні кіноустановок можна добитися високої якості кінообслуговування" [5]. Така роль стаціонарних кіноустановок пояснюється не лише підвищенням якості показу, але й

плановим розгортанням культурно-просвітницької роботи. Отже, ще більшим ідеологічним впливом на селі. У селах, що обслуговувалися пересувними установками, ідеологічний вплив до певної міри був обмежений через те, що мав нерегулярний характер.

Водночас визнавалося чимало помилок, допущених у попередній період. "Але досвід попередніх років показав, що будівництво кінотеатрів часто затягується, коштує дорого і зазвичай є низької якості. – Зауважувала газета "Кино". – Нові будівлі іноді споруджуються без урахування потреб глядача і потреб експлуатації" [6]. Увага також зверталася на недоцільність будівництва сільських кінотеатрів на 100-150 місць: у малих населених пунктах вони були незаповнені, а у великих навпаки – не задовольняли потреб глядачів. Справді, при наявності в населеному пункті сільського будинку культури чи клубу потреба у власному кінотеатрі, на будівництво якого витрачалися значні кошти, була сумнівною. Тож, кінороботу, особливо в невеликих селах, пропонувалося "поєднувати з іншими видами культурно-просвітницької роботи, широко використовуючи для цього приміщення сільських будинків культури та клубів" [5].

Нові підходи кінобудівництва на селі передбачали, по-перше, що таке будівництво відбуватиметься головним чином по лінії нетрестованої мережі (шляхом обладнання кіноапаратурою будинків культури та клубів), а, по-друге, суттєво обмежувалося будівництво сільських трестованих (за рахунок трестів кінофікації) кінотеатрів; їх дозволяли будувати не менш ніж на 300 місць і в населених пунктах з кількістю мешканців понад 8-10 тисяч.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що зміни в галузі кінофікації України впродовж 1930-х рр. мали неоднозначний характер. Визначальним тут став перехід до централізованих методів здійснення кінофікації. Якщо в 1920-х рр. кінофікацією села опікувалися політосвітні організації, профспілки, кооперація, то в наступне десятиліття ініціатива повністю переходить до органів державної влади. Суттєво за цей період зросла мережа кіноустановок (з 1755 у 1928 р. до 6050 у 1939 р. [9, 67]). У той же час, жодного п'ятирічного плану з кінофікації не вдалося виконати. Підпорядкування ж української кінематографії союзному центрові обмежило можливості подальшого проведення кінофікації на відповідному рівні.

Пропонована публікація не претендує на вичерпність висвітлення заявленої проблематики. Перспективними напрямами наукового пошуку є не лише подальше вивчення процесу кінофікації села, а й особливостей кінофікації великих промислових районів, будівництва кінотеатрів в містах, реформування органів управління кінофікацією (природно, не обмежуючись хронологічними рамками 1930-х рр.). Очікуваним результатом такої роботи мало б стати узагальнене дослідження історії кінофікації України.

Використані джерела

1. Воробйов І. Кінороботa на селі / І. Воробйов // Література й мистецтво. – Х., 1930. – 5 січня.
2. Галевич В. Жовтень 1933 року / В. Галевич // Кіно. – 1929. – №19 [жовтень]. – С.2-3.
3. Друга п'ятирічка української кінематографії: (Доповідь керівника тресту "Українфільм" тов. Косячного на II пленумі ВУКу Робмис) // Кіно. – 1932. – №11/12. – С.4-5.
4. Історія українського радянського кіно: 3 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К.: Наукова думка, 1986. – Т.1: 1917-1930. – 248 с.; Історія українського радянського кіно: 3 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К.: Наукова думка, 1987. – Т.2: 1931-1945. – 216 с.
5. Калистратов Ю. К сплошной кинофикации СССР! / Ю. Калистратов // Кино. – М., 1939. – 17 февраля.
6. Кинофикация СССР в третьей сталинской пятилетке: [Ред. ст.] // Кино. – М., 1939. – 17 апреля.
7. Крицевий М. Будівництву кінотеатрів на селі – ударні темпи! / М. Крицевий // Комсомолець України. – К., 1934. – 19 серпня.
8. Кузюк О. Кінофікація УРСР в 1930–ті роки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_44/index.html/
9. Культурне будівництво Української РСР: (Статистичний довідник). – К.: Радянська школа, 1940. – 203 с.
10. Мотуз В. Український кінематограф в умовах наступу тоталітаризму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/NZTNPU_ist/2009_2/materialy/2009_2/Motuz.pdf/
11. Подбаймо за село: [Ред. ст.] // Кіно. – 1930. – №14 [липень]. – С.1.
12. Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету й Ради Народних Комісарів УСРР від 25 січня 1930 р. "Про фонди кінофікації УСРР" // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1930. – Відділ перший. – №4 [20 березня]. – Арт.41.
13. Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету й Ради Народних Комісарів УСРР від 26 серпня 1933 р. "Про будівництво по великих селах УСРР кінотеатрів" // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – №40 [31 серпня]. – Арт.512.
14. Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 13 лютого 1930 р. "Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості" // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – №15 [18 березня]. – Арт.165.
15. Постанова Ради Народних Комісарів УСРР від 27 серпня 1935 р. "Про план пуску нових підприємств і нових агрегатів по господарству УСРР республіканської та обласної підлеглості в 1935 р." // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1935. – №27/28 [23 вересня]. – Арт.153.
16. Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР от 11 декабря 1934 г. "Об организации звуковых кино в районных центрах" // Кино. – М., 1934. – 16 декабря.
17. Рева Д. За суцільну кінофікацію усуспільнених сіл / Д. Рева // Радянське мистецтво. – К., 1930. – №8/9 [30 березня]. – С.9.
18. Сидоренко Д. Кіно в колгоспи / Д. Сидоренко // Радянське мистецтво. – К., 1930. – №10/11 [25 квітня]. – С.10.

19. Сидоренко Д. Кіно для села / Д. Сидоренко // Радянське мистецтво. – К., 1930. – №8/9 [30 березня]. – С.13.
20. Файєр М. Справи сільської кінофікації / М. Файєр // Кіно. – 1929. – №14 [липень]. – С.2.
21. Центральний державний архів громадських об'єднань України України. – Ф.1. – Оп.20. – Спр.6872. – 189 арк.
22. Центральний державний архів громадських об'єднань України України. – Ф.1. – Оп.20. – Спр.7099. – 116 арк.
23. Шнайдер Я. Боротися за кожен метр плівки / Я. Шнайдер // Кіно. – 1932. – №1/2. – С.23.

УДК 321.01:316.722

Олег Русланович Нелюбов
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ЕЛІТА ТА ЇЇ РОЛЬ У НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОМУ РУСІ В УКРАЇНІ (1985-1991 рр.)

Автор розкриває питання становлення української національної еліти в період "перебудови", аналізує форми та методи її діяльності, а також її роль в процесі здобуття Україною незалежності.
Ключові слова: *політична еліта, державотворення, національна свідомість, незалежність, перебудовчі процеси.*

The author examines the idea of developing Ukrainian national elite during a "perestroika" period, examines the forms and methods of the Ukrainian elite's activity and its role in the process of Ukraine's independence.
Keywords: *political elite, state, national identity, independence, rebuilding process.*

На початку 80-х років XX століття у СРСР дедалі очевиднішою ставала проблема неможливості збереження існуючих устоїв без проведення корінних змін в усіх сферах суспільства. Ситуація в країні вимагала проведення чітких та глибоких реформ, які передусім мали стосуватися народного господарства. У "верхах" формувалися реформаторські сили, які об'єдналися навколо нового Генерального секретаря ЦК КПРС М. С. Горбачова, обраного на цю посаду у березні 1985 р.

Новий етап в історії СРСР та України після обрання Генерального секретаря ЦК відкрила "перебудова", покликана подолати негативні тенденції в Радянському Союзі. Курс на "перебудову" проголосив квітневий (1985 р.) пленум ЦК КПРС, але, безумовно, "перебудова" була зумовлена розвитком та вимогами самого суспільства.

Однак сам процес "перебудови" був обмеженим та не торкався всіх сфер життя суспільства. Зокрема, реформаторська діяльність центру ставила питання розв'язання національних питань в державі на останнє місце. Вчені стверджують, що реформатори "самі потрапили в полон десятиріччями нав'язуваних радянськими пропагандистами положень про остаточне і цілковите розв'язання національного питання в СРСР" [1, 28].

Нерозуміння потреб і прагнень народів СРСР показав навіть Генеральний секретар ЦК КПСС. Під час першого візиту до Києва у червні 1985 р. М. С. Горбачов неодноразово називав Радянський Союз Росією, а перебуваючи у Харкові він називав це місто російським.

Однак вже на початку перебудовчої доби громадяни України, особливо їх елітарний прошарок, відчули небезпеку цілковитої залежності від Москви. Особливо ця небезпека далася взнаки після вибуху енергоблоку на Чорнобильський АЕС 26 квітня 1986 р. Про шкідливість радіоактивних викидів для здоров'я населення було попереджено на дев'ятий день після вибуху. Зараз уже не є таємницею те, що М.С.Горбачов натиснув на першого секретаря ЦК Компартії України В.В.Щербицького (під загрозою виключення з партії), щоб першотравнева демонстрація в Києві була проведена як масова, хоча рівень радіації у місті залишався високим. Як зазначають автори монографії "Україна на зламі історичних епох", "Чорнобиль зіграв роль каталізатора суспільно-політичних процесів, які призвели до незалежності України" [1, 29].

Крім того, можна стверджувати, що саме Чорнобиль став своєрідним символом піднесення національного руху в Україні, тією подією, яка згуртувала суспільство та змусила українську еліту шукати нові шляхи виходу з існуючої кризи.

Роль першопрохідця у захисті української культури, навколишнього середовища і ліквідації "білих плям" в історії відіграла Спілка письменників України та її центральний орган – газета "Літературна Україна". Широкий розголос мали виступи О. Гончара, Р. Братуня, І. Дзюби, І. Драча, В. Дрозда та багатьох інших. Поверталися в українську літературу твори В. Винниченка, представників "розстріляного відродження", зокрема М. Хвильового, М. Куліша, М. Зерова, історичні праці М. Грушевського, М. Костомарова, заборонені твори І. Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?", М. Брайчевського "Приєднання чи возз'єднання?", репресованих

© Нелюбов О. Р., 2011

у роки "застою" В. Стуса, Є. Сверстюка, Ігоря та Ірини Калинець. З еміграції в Україну приїздить письменник та один із засновників Української гельсінської Групи (УГГ) М. Руденко.

За дорученням Спілки найвідоміші українські письменники Ю.Мушкетик, Б.Олійник, Д.Павличко підготували відповідний лист, адресований Верховній Раді УРСР. Одночасно О.Гончар та інші письменники звернулися до своїх російських колег з проханням підтримати їхні вимоги про встановлення обов'язкового навчання рідною та російською мовами у школах національних республік. Обурюючись, О.Гончар писав: "що це значить – вибір вивчення мови за бажанням батьків? Ставити таке запитання – це йти на ліквідацію мови нашого народу" [1, 29].

Зростаюча політизація суспільства проявилася також у діяльності так званих неформальних груп та об'єднань, найвідомішим серед яких став Український культурологічний клуб (УКК), який виник у серпні 1987 р. Піддаючи критиці існуючу радянську систему, національну політику центрального керівництва, учасники клубу поряд з цим звернулись до вивчення історії української державності, з'ясування характеру українських національно-визвольних змагань 1917-1921 рр., причин і наслідків сталінських репресій в Україні тощо.

На основі документальних джерел стала відкриватися правда про причини голоду 1932-1933 рр. в Україні, у новому світлі представлена "українізація" 20-х років. Учасники клубу почали знімати завісу заборони з творчості М.Куліша, М.Хвильового, М.Зерова, В.Підмогильного, В.Винниченка, М.Грушевського, М.Костомарова, Д.Яворницького та інших. Клуб відвідували люди різних професій і віку, що свідчило про їх зростаючий інтерес до української історії.

Наприкінці 1987 р. виходить з ув'язнення й повертається в Україну низка відомих правозахисників, зокрема В. Чорновіл і М.Горинь. У січні 1989 р. – Л. Лук'яненко, який мав 26-річний "стаж" політв'язня. У 1988 р. офіційне святкування 1000-ліття введення християнства на Русі було використане дисидентами в Україні для привернення уваги до долі УАПЦ та УКЦ.

Навесні 1989 р. в Україні з'являються перші неформальні газети: "Вибір" (Київ), "Вільна Україна" (Дрогобич), "Поступ" (Львів). Колишні дисиденти відновили видання громадсько-політичного журналу "Український вісник", який активно включився у полеміку з офіційною владою. Автори публікацій стали відкрито писати й говорити про реальні факти і події, що мали місце в українській історії, літературі, мистецтві і так старанно замовчувалися раніше.

Під тиском української культурно-громадської еліти політбюро ЦК КПУ схвалило план розширення сфери функціонування української мови і підтримало пропозицію письменників про створення товариства її шанувальників.

Одночасно дана обставина змусила Верховну Раду УРСР у жовтні 1989 р. прийняти Закон "Про мови в Українській РСР". Згідно з документом передбачалося протягом найближчих п’яти років повсюдно у державних установах запровадити українську мову, розширити сферу її застосування у школах та ВУЗах, засобах масової інформації, друкованих виданнях тощо.

Однак, як показала практика, виконання цього закону зустріло серед багатьох чиновників опір, а відсутність механізмів контролю за його виконанням, коштів на впровадження закону в життя призвело до реального краху дієздатності згаданого державного документа.

Для видання актуальних історичних праць у 1988 р. українською культурно-громадською елітою було створено спеціальну комісію, яка розробила план видання джерел з історії України. Згідно з цим планом було задумано перевидати визначні пам'ятки української історіографії XIX – поч. XX ст. Передбачалося, зокрема, випустити у світ всі основні праці патріарха української історії М. Грушевського, в тому числі дванадцятитомну "Історію України – Руси", видати двадцятитомник творів знаменитого дослідника козаччини Д. Яворницького, історичні праці вченого-енциклопедиста М.Драгоманова, тритомник спогадів громадського діяча України В. Винниченка – "Відродження нації" тощо.

Наукова громадськість України, яка надавала важливого значення "білим плямам" в радянській історії, з метою їх дослідження у 1989 р. прийняла рішення утворити спеціалізовану організацію "Меморіал". Ініціаторами її створення виступила самодіяльна група неформалів та громадськість, а також Спілка письменників, художників, композиторів, театральних діячів, кінематографістів, архітекторів України, Фонд Культури УРСР, Інститут літератури АН УРСР, Інститут історії АН УРСР та ін. Керівництво "Меморіалу" складалося із семи співголів: В.Кузнєцова, О.Деко, Л.Танюка, В.Маняка, В.Цимбалюка, І.Доброштана, І.Різниченка [3, 231].

Установча всеукраїнська конференція добровільного історико-просвітницького товариства "Меморіал" (березень 1989р.) звернулася до МВС УРСР, Прокуратури УРСР, Комітету держбезпеки з проханням надати місцевим організаціям допомогу у використанні раніше закритих архівних документів, ліквідації топонімів з прізвищами людей, які зганьбили себе причетністю до масових репресій, розслідуванні скоєних проти людей злочинів тощо.

Координаційна рада "Меморіалу" пропонувала Верховній Раді УРСР визнати незаконними сфабриковані судові процеси щодо діяльності так званої СВУ, скасувати вироки, винесені особам, котрих засудили у післясталінський період, припинити використання психіатрії для політичних цілей, повернути, за бажанням рідних і друзів, останки загиблих у місцях позбавлення волі "в'язнів сумління", зокрема, відомих правозахисників Василя Стуса, Юрія Литвина та Олексу Тихого [7, 138-143].

Як уже було сказано вище, українська патріотична еліта, ядро якої складалось з письменників, істориків, публіцистів, журналістів, громадських діячів накреслила шляхи та параметри ліквідації "білих плям" в

українській історії. Вчені підкреслюють, що "однією з перших акцій цього плану було розкриття жертв сталінського терору на околиці Києва у лісі близько с. Биківні, що їх офіційна влада намагалася приховати" [1, 34].

Саме з ініціативи Київської та Львівської організацій "Меморіал", особливо пропозиції одного із її лідерів В.М.Чорновіла, почався перегляд офіційної оцінки важливих подій української історії: роль української галицької армії, ОУН – УПА у боротьбі за національне визволення, відновлення правди щодо історії України, її національної символіки, ролі і місця державних діячів, зокрема, І.Мазепи, М.Грушевського, Центральної ради та інших політичних і громадських організацій і установ у національному будівництві [6, 174].

Ще в період "перебудови" Компартія України робила спробу опанувати суспільно-політичним рухом в республіці шляхом створення громадських організацій, які повинні були виконати роль "передавального пасу" від влади до населення і стали б одним із способів тоталітарного контролю за суспільством. Вже в середині 80-х років в Україні функціонували десятки тисяч первинних осередків суспільно-політичного, фізкультурно-оздоровчого, природничо-пізнавального та інших напрямків, які охоплювали, як вважають деякі автори, "понад півтора мільйона чоловік від піонерів до пенсіонерів" [1, 40].

Створюючи громадські об'єднання, ідеологи партії ретельно оберігали їх від проникнення "екстремістських елементів". З особливим упередженням вони ставилися до неформальних організацій, які виникали з початком перебудови без узгоджень із владними органами. Проте заборонити їх діяльність партійці не могли, оскільки неформальні організації не були протизаконними. Діюча Конституція гарантувала громадянам право на об'єднання.

Вивчення тогочасних історичних подій дає підставу дійти висновку, що майже синхронно у м. Львові у жовтні 1987 р. група активної молоді заявила про заснування Товариства Лева. Воно об'єднувало не тільки творчу юнь, студентів, але й робітників, навіть деяких комсомольських лідерів. Тоді ж молоді активісти І.Калинець, М.Осадчий, М.Руденко, Є.Сверстюк, І.Світличний та ін. ініціювали створення Української асоціації незалежної творчої інтелігенції. Весною 1988 р. в Київському університеті ім. Т.Шевченка виникла студентська організація "Громада".

Факти стверджують, що непідконтрольні державі осередки множилися у геометричній прогресії. Українська патріотично настроєна елітарна інтелігенція радикалізувалася, чому особливо сприяли суспільно-політичні визвольні хвилі Прибалтійських республік. Там на масових мітингах і зборах відбувалося формування народних фронтів на підтримку перебудови [4, 161].

Також 1988 р. ознаменувався тим, що в середовищі української патріотичної еліти сформувалася Українська гельсінська спілка (УГС). Головою Спілки обрали Л. Лук'яненка, який на час створення Спілки ще перебував у засланні. Спілка відразу ж спрямувала свою діяльність у політичне русло. УГС по-суті перетворилася на федеративне неформальне об'єднання правозахисних груп і організацій. Фактично ж Українська Гельсінська спілка трансформувалася у політичну організацію, платформа якої багато в чому співпала з програмними вимогами народних фронтів Прибалтійських республік [2, 19]. 7 липня 1988 р. Українська Гельсінська спілка оприлюднила "Декларацію принципів", що за рядом положень була близькою до програмних принципів народних рухів республік Балтії, а саме: перетворення СРСР на конфедерацію незалежних держав; державність української мови; звільнення всіх політв'язнів тощо.

Безумовною особливістю перебудовчих подій в українській національній культурі було те, що їх центром, починаючи з 1989 р., стало м. Львів. І це цілком закономірно. Русифікація в силу історичних обставин менше зачепила західноукраїнські землі. Населення цього краю більш вразливо сприймало обмеження радянською владою української мови.

Саме тому, коли влада 13 червня 1988 р. заборонила провести установчі збори Товариства української мови ім. Т. Шевченка, львів'яни розпочали численні акції протесту. Вони критикували уряд за закриття шкіл з українською мовою, витіснення рідної мови зі сфери державного управління, судочинства, книжкового видавництва, засобів масової інформації тощо.

Взагалі швидка політизація суспільства наприкінці 1980-х років вилилася у численні мітинги і демонстрації. Перший у новітній історії України масовий мітинг (близько 20 тис. чол.) відбувся у Києві 13 листопада 1988 р. На ньому гостро ставилося питання про відповідальність конкретних посадових осіб за приховування негативних наслідків чорнобильської катастрофи. Дуже важливою масовою акцією (взяли участь близько 800 тис. чол.) став "живий ланцюг" між Києвом та Львовом 21 січня 1990 р., присвячений проголошенню 1919 р. об'єднання УНР і ЗУНР в єдину державу. Людський ланцюг демонстрував силу та єдність народу України.

13 листопада 1988 р. в Києві відбувся мітинг за участю близько 20 тис. чоловік, присвячений екологічним проблемам республіки. Учасники мітингу порушили питання персональної відповідальності вищого партійного і державного керівництва за наслідки Чорнобильської трагедії.

Демонстрації та мітинги стали провісниками виникнення екологічної асоціації "Зелений світ", яку очолив письменник Ю.Щербак. Асоціація не тільки виступила на захист навколишнього середовища, а й викривала згубну політику влади, яка допустила знищення природи України.

За офіційною інформацією, на початок травня 1989 р. на проведення мітингів було подано 279 заяв, відбулося 72 несанкціоновані мітинги. Правоохоронним органам на щастя так і не вдалося відшукати юридичної зачіпки для приборкання мітингів, оскільки Конституції СРСР та УРСР декларували свободу зібрань, хоча раніше демонстраціям та мітингам можна було перешкодити, звинувативши їх організаторів у контрреволюційній або антирадянській діяльності [5, 363].

Починаючи з осені 1988 р., в середовищі українських письменників, серед яких були І.Драч, Д.Павличко, В.Яворівський, Б.Олійник, П.Мовчан та інші, почала розроблятись ідея створення організації, яка сприяла б "перебудові" в республіці.

У вересні 1989 р. за ініціативи Спілки письменників України, підтриманої історико-просвітнім товариством "Меморіал" (установча конференція – травень 1989 р.) і Товариством української мови ім. Т. Г. Шевченка (установча конференція – лютий 1989 р.), виникла масова політична організація – рух (Народний Рух України за перебудову). На час установчого з'їзду (8-10 вересня 1989 р. у Києві) чисельність руху становила 280 тис. чол. Очолив його поет І. Драч.

В січні 1989 р. загальні збори київської письменницької організації ухвалили проект програми Народного Руху України за перебудову. Навесні того ж року в регіонах республіки почали виникати осередки Руху. Вони об'єднували демократично мислячу інтелігенцію, ліберально налаштованих службовців, колишніх дисидентів, а також комуністів, які в той час виступали за суверенітет України, але в межах союзної федерації.

У вересні 1989 р. відбулися Установчі збори НРУ. На них були присутні 1 109 делегатів. У прийнятих рішеннях наголошувалося, що Рух діє в конституційних межах і прагне встановлення справжнього народовладдя в республіці, підтримуватиме співпрацю з Радами народних депутатів і їх органами. В прийнятих на зборах документах говорилося, що Рух виступає за "оновлене соціалістичне суспільство" і створення Української держави, підписання нового союзного договору.

Подальший розвиток суспільно-політичних процесів висунув перед Рухом потребу змінити підходи до вирішення назрілих проблем існування України.

У жовтні 1990 р. у Києві пройшли другі Всеукраїнські збори Руху. Прийняті документи засвідчили радикалізацію Руху та перехід до нової політичної лінії. Відбулася еволюція Руху: від підтримки офіційного курсу в рамках "перебудови" – до опозиції КПРС (КПУ). Обраний головою Руху І.Драч заявив: "Тільки повний суверенітет українського народу, цілковито незалежна Українська держава відповідають сучасному розвиткові світової цивілізації".

Безумовно, значення Народного Руху, який прагнув до об'єднання всіх національно-демократичних сил з метою перетворення їх на опозицію офіційній владі, в історії незалежної України важко переоцінити. Саме завдяки його діяльності в державі почалось стрімке зростання національної свідомості населення. З 1990 р. розпочався загальний рух за вихід України із складу СРСР, який завершився прийняттям двох основних документів: 16 липня 1990 року Верховною Радою УРСР було прийнято Декларацію про державний суверенітет України, яка проголосила верховенство, самостійність, повноту і неподільності влади у республіці в межах її території, а також її незалежность і рівноправность у зовнішніх відносинах, а 24 серпня 1991 року Верховною Радою УРСР було прийнято Акт проголошення незалежності України – документ, яким було проголошено створення нової незалежної держави на мапі світу – України.

Відтак, процес перебудови в СРСР, який розпочався в 1985 р., безпосередньо торкнувся і України. Загалом в нашій державі перебудовчі процеси збігалися із загальносоюзними. Розвиток національного визвольного руху відбувався поступово, шляхом формування організацій, діяльність яких спрямовувалась на підняття національної свідомості громадян, висвітлювання існуючих в державі проблем, зокрема проблеми мови, дослідження "білих плям" в історії УРСР, а також проведення мирних мітингів та демонстрацій.

Однак даний рух в Україні мав свої особливості, зокрема: уповільнений темп його розвитку; порівняно низький рівень активності населення; тривале збереження при владі старої брежнєвської еліти; відсутність відвертого насилля як засобу вирішення внутрішніх проблем; перетворення Чорнобильської трагедії з екологічного чинника суспільного життя на потужний політичний.

Незважаючи на це, саме діяльність молодої української еліти, яка виражала погляди усього народу, призвела до остаточного виходу України зі складу Радянського Союзу та переходу до нової сторінки в її історії – сторінки власної незалежності.

Використані джерела

1. Алєксєєв Ю.М. Україна на зламі історичних епох: Держ. процес 1985-1999 рр. [Навч. посіб.] / Алєксєєв Ю.М., Кульчицький С.В., Слюсаренко А.Г. //НАН України. Ін-т історії України та ін. – К.: ЕксОб, 2000. – 296 с.

2. Видрін Д.І. Царство свободи росте повільно, але неухильно / Д. Видрін // Філософська і соціологічна думка. – 1989. – № 6. – С. 17-24.

3. Гречка М. Чи можливе становлення нації без національної ідеї / М. Гречка // Віче. – 1996. – № 12. – С. 81-82.

4. Політична система сучасної України: особливості становлення, тенденцій розвитку / Редкол.: Ф.М.Рудич (голова) та ін. – К.: Парламентське вид-во, 1998. – 352 с.

5. Політологія посткомунізму: політичний аналіз посткомуністичних суспільств / Голов. редактор Полохало В.І. – К.: Політична думка. -1995. – 363с.

6. Римаренко Ю.І. Національний розвій України: проблеми і перспективи / Ю. Римаренко. – К. : Юрінком, 1995. – 272 с.

7. Чорномаз Б.А. Десиденство шестидесятих: спадкоємність мети національно-визвольних змагань / Б. Чорномаз // Пам'ять століть. –2001. – №4. – С. 138-143.

УДК: 94(477)"1939/1945":070.13/14

Тетяна Василівна Романенко
аспірантка Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова,
старший викладач Відкритого міжнародного університету розвитку людини "Україна"

РАДЯНСЬКА ЦЕНЗУРА ДРУКОВАНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ УРСР У РОКИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У статті розглядаються особливості радянської цензури друкованих періодичних видань в УРСР у роки Другої світової війни. На конкретних прикладах показано діяльність цензурних установ.
Ключові слова: *цензура, преса, Головліт, Друга світова війна.*

Features of the Soviet censorship of printed periodicals in the Ukrainian SSR during the Second World war are examined in the article.
Keywords: *censorship, press, Golovlit, the Second World war.*

Проблема висвітлення роботи цензорських інститутів у роки Другої світової війни є складною та майже не дослідженою. Але актуальність теми не викликає сумніву, оскільки без її осягнення не можна цілісно висвітлити історію цензури радянського періоду. Вивчення даної проблеми ускладнюється розпорошеністю архівних фондів.

Період 30–40-х років ХХ ст. характеризується здійсненням нагляду за друкованою продукцією в процесі утвердження інститутів радянської цензури. Політика ідеологічного терору призвела до складання органами цензури проскрипційних матеріалів. Кінець 1930-х років позначився підготовкою СРСР до війни. Масова культура наповнилася відповідною атрибутикою і символами, активізувалася пропаганда. Основним критерієм оцінювання видань стала відповідність їх політичному курсу радянського керівництва.

Метою даної наукової розвідки є з'ясування функціонування радянської політичної цензури в періодичних виданнях Української РСР у роки Другої світової війни; на конкретних прикладах показати діяльність цензурних установ.

Вивчення проблеми діяльності органів цензури у засобах масової інформації УРСР належить до малодосліджених питань історії України радянських часів. Особливо цікавим періодом діяльності цієї державної структури є роки Другої світової і Великої вітчизняної воєн, але, на жаль, до сьогодні він є майже не дослідженим [1; 3; 20; 21].

З 1937 р. органи цензури стали подавати рапорти ("Зведення про найголовніші виправлення та конфіскації, зроблені органами Головліту України у книжково-журнальній і газетній продукції"), де звітували про роботу з цензурування текстів [20, 162]. Пізніше, в роки Другої світової війни, стали виходити самостійні "Текстові зведення викреслень попередньої цензури", які надсилалися на розгляд в ЦК КП(б)У. До "Текстових зведень..." включалися матеріали викреслень газетної, журнальної, книжкової продукції та виправлення, здійснені в радіоефірі.

Основним документом, яким керувалися працівники цензурних органів у здійснені вилучень, був "Перелік заборонених для опублікування тем". Перелік був створений і поповнювався з самого заснування Головліту. Працювало з ним вузьке коло співробітників. Сам перелік перевидавався не часто, а ось доповнення до нього надходили ледь не щодня. Книга завершувалася пунктом, який забороняв розголошувати організацію, характер і методи роботи Головліту СРСР.

У серпні 1939 р. заступнику відповідального редактора газети "Пролетарська Правда" П. Черевко ЦК КП(б)У було оголошено догану за те, що при опублікуванні в номері від 6 серпня повідомлення про наказ Управління в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР "Про державні музикальні колективи" було допущено самовільне скорочення в тексті повідомлення РАТАУ, яке, на думку цензора, "…приховало від читачів політичну і творчу характеристику необхідної реорганізації музичних колективів". Всіх редакторів республіканських газет черговий раз повідомляли про необхідність друкувати текст повідомлення РАТАУ повністю без скорочень за наявності відповідної примітки [10, арк. 47].

На засіданні Політбюро ЦК КП(б)У в липні 1940 р. розглядалося питання про помилки, допущені в передових статтях газет "Радянська Україна" від 10 липня і "Колгоспник України" від 11 липня 1940 р. У передових статтях цих газет рекомендувалося колгоспам нараховувати комбайнерам під час збору врожаю трудодні, що суперечило існуючому тоді порядку оплати роботи комбайнерів. ЦК КП(б)У зобов'язав газети роз'яснити існуючий порядок оплати комбайнерів [7, 64]. Проте вже восени така ініціатива щодо колгоспників і трактористів, які працювали на оранці зябу, знайшла підтримку в ЦК КП(б)У [8, арк. 45].

Постановою ЦК КП(Б)У в квітні 1940 р. було оголошено догану редактору газети "Червоний прапор" Рівненського обкому Овчаренко, який в номері від 1 березня допустив публікацію підлабузницького біографічного нарису про першого секретаря Рівненського обласного комітету партії В. А. Бег-

© Романенко Т. В., 2011

му. "Звичайна робота партійного керівника в області партійною газетою висвітлюється як якісь подвиги і геройство. Те, що на звільнених землях бувшої Західної України було здійснено партією і радянською владою, газета безпосередньо приписує як особисті заслуги тов. Бегми" [11, арк. 206-207].

У листопаді 1940 р. розглядалося питання про "неправильну" передову в газеті "Ворошиловградська Правда" від 12 жовтня 1940 р. "За плановий ріст партійних рядів". Критична стаття газети "Комуніст" з цього приводу в номері від 13 листопада 1940 р. була визнана "правильною". "Ворошиловградська Правда" в передовій статті засуджувала Ново-Айдарський, Євсугський і Покровський райкоми КП(б)У за те, що вони в серпні й вересні поточного року прийняли мало осіб в ряди партії. Редактору газети Мельникову було надане роз'яснення, що в ряди партії приймають не за кількісним принципом, а тільки дійсно достойних кандидатів, "відданих справі партії товаришів" [8, 130].

На думку ЦК КП(б)У, редакція газети "Дер Штерн" в звіті про збори-зустріч єврейських письменників Києва з поетом-орденоносцем Перецем Маркішем, надрукованому в номері газети від 9 січня 1941 р., допустила помилку, "не давши відповідної політичної оцінки неправильним виступам окремих учасників цих зборів". 14 січня редакція газети "Дер Штерн" надрукувала ряд матеріалів, присвячених новій п'єсі Переца Маркіаша "Колнідре", яка не була прийнята репертуарним комітетом [9, арк. 41].

У травні 1941 р. ЦК КП(б)У розглядав заяву редактора газети "Соціалістичний Донбас" Ільченко, в якій він повідомляв, що Сталінське бюро обкому КП(б)У не реагує на сигнали преси, а секретарі обкому "не виховують секретарів РПК в дусі більшовицької критики і самокритики" [12, арк. 5]. Перевірка, проведена органами ЦК КП(б)У, встановила, що ці обставини не відповідали дійсності. Була перевірена й робота газети "Соціалістичний Донбас". Було встановлено, що газета "пропускала багато важливих питань роботи вугільної промисловості, слабо популяризувала досвід роботи передових шахтарів Кравцова, Ситенко, Ковальова і інших стахановців промисловості і транспорту". Недостатньо залучався до роботи в газеті позапартійний актив, її сторінки заповнювались переважно статтями штатних працівників. Відділ листів, який мав бути "організуючим центром масово-виховної роботи серед робсількорів, перетворився у відділ обліку і реєстрації листів" [12, арк. 6]. Часто траплялися випадки формально-бюрократичного ставлення до листів трудящих. Наприклад, стаття заступника секретаря партійного комітету заводу ім. Куйбишева Копитіна пролежала в редакції більше двох місяців. На лист, в якому повідомлялось, що працівники Петрівського райвідділку займались сторонніми справами в робочий час, редакція відповіла, що "замітка не має конкретних фактів порушення трудової дисципліни". До того ж сам Ільченко за три попередні місяці опублікував тільки одну передову. З вини редакції постійно затримувалися номери газет, за три з половиною місяці цього року своєчасно вийшло тільки 4 номери [12, арк. 6]. В роботі Сталінського обкому партії було знайдено ряд недоліків, проте обвинувачення Ільченка були визнані необґрунтованими. До того ж, ЦК КП(б)У зазначав, що "обком приймав і приймає заходи до виправлення в роботі окремих райкомів недоліків" [12, арк. 7]. Було встановлено, що бюро Сталінського обкому і його перший секретар Любавін недостатньо керував газетою і не закликав своєчасно до порядку редактора Ільченка, "який фактично намагався протиставити себе бюро обкому партії" [12, арк. 7]. Ільченка було звільнено з посади редактора газети.

У 1941 р., з початком окупації України нацистськими загарбниками, разом з евакуацією людей і матеріальних цінностей з України за Урал і в Середню Азію були евакуйовані і багато ЗМІ, друкарень, що на час евакуації підпорядковувались місцевим органам цензури. Формат республіканських газет "Комуніст", "Радянська Україна", "Комсомолець України", "Сталінське плем'я" і "Дер Штерн", а також всіх обласних партійних і комсомольських газет з 25 червня 1941 р. зменшувався в двічі. Скорочувалась періодичність виходу газет "Колгоспник України" і "Тваринництво України" до двох раз на тиждень[13, арк. 28].

На початок Великої вітчизняної війни (1941 р.) в Україні видавалося 1579 різних газет, загальним тиражем 5 000 000 примірників, і 83 журнали – тиражем 200 000 примірників. Для населення окупованої території України під час Великої вітчизняної війни друкувалися й розповсюджувалися листівки. За два з половиною роки Великої вітчизняної війни було видано і поширено понад 1000 назв листівок, загальним тиражем 252 330 000 примірників [18, арк. 24].

Відповідно до постанови РНК СРСР від 22 лютого 1943 р. у зв'язку з гострою нестачею паперу в квітні 1943 р. відбувається чергове скорочення тиражів і періодичності газет [15, арк. 10]. В другій половині 1943 р. у наслідок наступу Червоної армії від фашистських завойовників було звільнено майже всі райони лівобережної України. Відновлюють свою діяльність державні і партійні структури, в тому числі республіканський Головліт УРСР. Друге півріччя 1943 р. стало періодом масового відновлення республіканської преси [4, арк. 3; 18, арк. 12].

Тоді ж, в 1943 р., після двохрічної перерви, відновлюється складання "Текстових зведень викреслень попередньої цензури". У них фіксувалися повний текст викреслення, підстава, назва видання, дата прізвища редактора й цензора. У "Зведенні…" за першу половину вересня 1943 р. міститься 12 викреслень, здійснених попередньою цензурою. 11 з них порушували вимоги "Військового переліку…", одне – "Економічного…" [19, арк. 4-5].

Робота органів цензури відновлювалась дуже повільно і на початку березня 1944 р. обмежувалась в основному контролем обласних і частково районних і транспортних газет, радіомовлення, дрібної друкованої продукції [5, арк. 35-36]. Але, якщо у великих містах відновлення відбувалось порівняно швидкими темпами, то в обласних центрах значно повільніше [21, с. 119]. Про це свідчить звернення Є.Г. Барланиць-

кого до секретаря Полтавського обкому КП(б)У. Він повідомляв, що місцеві газети видавались без належного контролю цензури [21, с. 119]. Про відсутність належного цензорського контролю йшлося й у листі військового цензора 40 армії К. Полонника до ЦК КП(б)У від 30 листопада 1943 р. Автор наголошував, що Головліт не вживав належних заходів для організації цензорського контролю над районними газетами і як наслідок місцеві газети також не мали достатнього цензорського контролю. В результаті чого відбувалося розголошення державних таємниць. К. Полонник нарікав на інертність керівництва РАТАУ і Головліту, які навіть на папері не справлялися з керівництвом місцевою пресою [2, арк. 14,15].

У республіці в 1944 р. видавалося 10 обласних газет накладом 101 тис. примірників [18, арк. 13]. Облліти контролювали в 1944 р. 1 республіканську, 32 обласних газети, 24 транспортних і 24 багатотиражних газети та 551 міські і районні газети. Без візи цензури вийшла газета "Чорноморська комуна", за що директора видавництва було притягнуто до відповідальності. Попереднім контролем було здійснено 1138 викреслень у всіх друкованих виданнях та радіомовленні республіки. З них по організації і дислокації РККА і ВМФ – 257, по оборонній промисловості – 364, по транспорту – 138, по політико-ідеологічним і іншим питанням "Переліку" – 384 [16, арк. 12]. Грубих порушень і втручань цензорів в 1944 р. відмічено не було, хоча й були певні перегини. Так, цензор Тернопільського облліту зняв із друку відомості в абсолютних цифрах про заготівлю овочів в області. В Кам'янець-Подільському облліті цензор зняв кількість скарг і заборонив до друку розібраних виконкомом депутатів трудящих. Цензор Київського облліту зняв відомості про те, що зі сходу в Україну прибуло обладнання для промисловості. У Харківському облліті цензор зняв відомості, що колектив Південної залізниці перейшов на новий графік руху потягів. На всі безпідставні втручання цензорів Головлітом були зроблені зауваження та роз'яснення.

Управління пропаганди і агітації ЦК ВКП(б) листом від 1 травня 1944 р. звертало увагу органів цензури і ЦК КП(б)У на те, що в деяких газетах України були опубліковані статті служителів церкви та матеріали про діяльність церков, які популяризували останню. Зокрема, в газеті "Радянська Україна" від 10 жовтня 1943 р. була опублікована стаття протоієрея Садовського "Фашизм – зліший ворог людства". Занепокоєння викликало те, що оцінка подій подавалася з церковної точки зору. Публікацію подібних матеріалів, що висвітлювали діяльність церкви та статті служителів церкви, Управління пропаганди та агітації визнало недоцільним та закликало органи цензури та ЦККП(б)У звернути увагу на дане питання [17, арк. 160].

На роботу районних уповноважених обллітів впливала відсутність інструктивних вказівок цензури. В 1944 р. було 3 випадки затримки і конфіскації друкованих видань. Наступним контролем Головліту були виявлені 13 порушень. Наприклад, в газеті "Приазовський робітник" від 18 квітня було розголошено наявність аеродрому та авіачастини у Маріуполі. У газеті "Кочегарка" від 15 вересня було розголошено наявність аеродрому і авіаз'єднання. В газеті "Правда України" від 22 травня вказувалося на заводи № 76 в Харкові та №270 в м. Ворошиловграді. В газеті "Радянська Україна" від 12 вересня показане будівництво циклотрона в Києві тощо [16, арк. 13].

За 1944 р. було складено огляди на газети Житомирської, Дніпропетровської, Полтавської, Ворошиловградської, Кіровоградської, Одеської, Рівненської областей, Запорізької, Волинської, Кам'янець-Подільської, Вінницької, Київської, Сумської, Харківської, Сталінської областей. Обллітам надіслали 45 зауважень і рецензій, 3 інформаційні листи з питань роботи з районними уповноваженими, про розголошення номерів заводів, про дислокацію та передислокацію частин Червоної Армії, про втрати воїнських документів [16, арк. 13].

Головліт УРСР підготував проект постанови ЦК КП(б)У "Про стан цензури на Україні", що була ухвалена 9 листопада 1944 р. Постанова вимагала: заслухати облліти про стан цензури в областях, укомплектувати апарат обллітів і районних уповноважених, а також покращити контроль за друкованою продукцією [16,арк. 14].

В 1945 р. Головліт УРСР здійснював контроль над 11 республіканськими газетами, 37 – обласними, 52 – міськими, 710 – районними и 58 – транспортними, заводськими та газетами установ [6, арк. 13]. Було перевірено понад 100 000 назв дрібної друкованої продукції. Випадки випуску газет без контролю цензури були в Одесі, коли редактор обласної газети "Чорноморська комуна" Калиновський 23 травня 1945 р. відмовився виконати вимоги цензора Хаєнко, посилаючись на те, що "війна закінчена і цензурі нема чого робити", наказав директору типографії випустити газету без рішення органів Головліту. Ряд районних газет Херсонської області виходили без візи уповноваженого облліту (Каховка, Сиваш).

Протягом 1945 р. попередньою цензурою Головліту УРСР було здійснено 939 викреслень по всіх ЗМІ та друкованих виданнях, з яких оборонної промисловості, транспорту та сільського господарства стосувалося 429, організації та дислокації Червоної Армії та Військово-морського флоту – 220, політико-ідеологічний характер мали 22 викреслення. Протягом року безпідставними було визнано 31 цензорське втручання. Наступним контролем було здійснено 212 цензурних зауважень обллітам [6, арк. 13]. Наприклад, в телефонному довіднику м. Харкова викреслено: номери і адреси військових частин, номери і адреса 10 військових складів, номери 12 військових заводів. В газеті "Соціалістичний Донбас" від 3 січня 1945 р. викреслено: "Військова частина, де командиром т. Козимирчук, в м. Слов'янськ". В газеті "Радянська Україна" викреслено: "В районі Решетилівка, Полтавської області льотні американські частини". В постанові Сталінської міської ради депутатів трудящих викреслено: "Заводи № 107 і 110. тощо [16, арк. 175].

В першому кварталі 1945 р. було складено 5 загальних і 4 цензурних огляди. А в другому кварталі – 3 загальних огляди газет і журналів: огляд республіканського журналу "Україна", огляд районних газет Західних областей України, огляд Кам'янець-Подільської газети "Радянське Поділля"; 2 цензурних огляди

транспортних газет Харківської області "Вуглевіз Донбасу", "Більшовик південної залізниці", "Кривоносовець" і Сталінської області: "Залізничник Донбасу", "Магістраль вугілля", "Вперед", "Транспортник" [16, арк. 175]. А також протягом року складено огляди на 190 обласних і районних газет [6, арк. 13].

За матеріалами наступного контролю було складено інструктивний лист про порядок висвітлення в друці Воєнторгів, майстерень воєнторгів, Червоноармійської самодіяльності і Військпромбудів в районних центрах. Наступним контролем тільки протягом першого півріччя 1945 р. були виявлені 12 випадків порушень у друці, коли опосередковано розкривалась дислокація військових частин [16, арк. 175], а протягом року – 39 [6, арк. 13].

В ряді українських газет були пропущені матеріали, які розкривали наявність націоналістичного руху в західних областях УРСР і показували методи боротьби з ними [6, арк 24-25].

У роки Другої світової війни (1939-1945 рр.) Головне Управління у справах літератури та видавництв Української РСР продовжувало здійснювати функції контролю друкованих засобів масової інформації. На даному етапі основним завданням цензорських інститутів було суворе дотримання державної таємниці у пресі [20, 184]. Проте перед ЗМІ в зазначений період також були поставлені завдання мобілізації населення на допомогу фронту, піднесення патріотичного духу і "правильне" висвітлення перебігу подій на фронті та в тилу. За виконанням засобами масової інформації цих функцій і слідкували органи цензури, зокрема республіканський Головліт і його місцеві організації. Вони постійно інформували про свою роботу ЦК КП(б)У. В практичній діяльності республіканських органів цензури досить частим було сліпе, бездумне слідування артикулам відповідних цензорських документів, що виводило з друку матеріали, які не містили жодної державної таємниці чи компрометуючих владу відомостей. Це було ознакою часу.

Використані джерела

1. Блюм А.В. Министерство правды. Цензура: происхождение видов / А.В.Блюм // Новое время. – 2002. – № 22. – С. 36–38.

2. Докладные записки и переписка с ЦК ВКП(б), телеграммы о работе издательств, газет, типографий и полиграфических предприятий в освобождённых районах Украины (10.2.1943-21.06.1943) // Центральний державний архів громадських об'єднань України(далі ЦДАГО України), ф. 1, оп. 23, од. зб. 451–89 арк.

3. Жирков Г.В. История цензуры в России XIX – XX вв.: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Жирков Г.В. – М.: Аспект-пресс, 2001. – 368 с.

4. Переписка с областными газетами по вопросу возобновления изданий и установления тиража (1 липня 1943- 1 листопада 1943) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 70, од. зб. 131–12 арк.

5. Постановление бюро Шосткинского обкома КП(б)У, текстовые сводки вычерков и переписка о работе Главлита и Обллитов УССР (1946) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 70, од. зб. 243–39 арк.

6. Приказы уполномоченного Совета министров СССР, докладные записки, справки по вопросу охраны военных и государственных тайн в печати. 8.02.1946 – 15.01.1947 // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, од. зб. 2789 – 273 арк.

7. Протоколы №№ 3 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У (ксерокопії) (8 липня 1940-18 липня 1940) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 583–158.

8. Протоколы №№ 10-11 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У (ксерокопії) (21 жовтня 1940-26 листопада 1940) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 588–176 арк.

9. Протоколы №№ 13 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У (ксерокопії) (2 січня 1941-11лютого1941) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 637 – 99 арк.

10. Протоколы №№ 14 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У (ксерокопії) (1 грудня 1939) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 513 – арк.

11. Протоколы №№ 18 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У (ксерокопії) (10 травня 1941) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 645 – 165 арк.

12. Протоколы №№ 18 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У (ксерокопії) (11 січня 1939-17 травня 1940) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 578 – 262 арк.

13. Протоколы №№ 22 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У.(ксерокопії) (12 червня 1941-26 червня 1941) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 649 – 107 арк.

14. Протоколы №№ 24-29 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У. (1-й екз.) (10 березня 1942-16 жовтня 1942) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 680 – 216 арк.

15. Протоколы №№ 30 заседаний Политбюро ЦК КП(б)У.(1-й екз.) (1 лютого 1943-30 квітня 1943) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 686 – 129 арк.

16. Проэкты постановлений ЦК КП(Б)У, постановления бюро обкомов КП(Б)У, решения бюро обкомов КП(б)У, справки и др. материалы по вопросам работы журнала "Сучасне і майбутнє", издания литературно-художественных сборников и др. // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, од. зб. 1599 – 209 арк.

17. Справки, докладные записки переписка о состоянии и работе областных и центральных газет. 6 января 1944 – 30 октября 1944 // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, од. зб. 856 – 275 арк.

18. Справки о количестве изданных и распространённых книг, газет, журналов и листовок среди населения оккупированной территории Украины (1944) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 70, од. зб. 235 – 89 арк.

19. Справки о состоянии работы Главлита (29 вересня 1943-22 вересня 1944) // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 70, од. зб. 127 – 24 арк.

20. Федотова О.О. Політична цензура друкованих видань в УСРР – УРСР (1917 – 1990): Монографія / О.О. Федотова. – К.: Парламентське вид-во, 2009. – 352 с.

21. Федотова О.О. Контроль друкованої продукції в Україні під час Великої Вітчизняної війни 1941 -1954 років / О.О. Федотова // Українознавство – 2008 – № 1 – С. 116-120.

22. Шаповал Ю. Комуністична цензура в Україні: штрихи до портрета / Ю. Шаповал // Україна XX століття: Особи та події в контексті важкої історії. – К.: Ґенеза, 2001.

П о л і т о л о г і я

УДК 32.019.5

Ірина Юріївна Вільчинська
доктор політичних наук,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛІТИЧНОЇ АКТИВНОСТІ

Автор акцентує увагу на культурологічному підході як актуальному напрямі дослідження політичної активності в межах сучасних антропоорієнтованих напрацювань.

Ключові слова: *культурологічний підхід, політична культура, політична мотивація, менталітет.*

The author focuses on the cultural approach toward research as actual political activity within the modern anthropooriented developments.

Keywords: *cultural approach, political culture, political motivation, mentality.*

Наприкінці 80-х років XX ст. до кола актуальних наукових інтересів політичного знання дедалі частіше потрапляють проблеми, пов'язані з роллю окремої особистості у політичних процесах, особливостями розгортання необіхевіористської та культурологічної теоретико-методологічних перспектив, що, у свою чергу, провокує підвищену увагу науковців до аналізу суб'єктивних чинників політичної активності. Вчені намагаються "за сухими документами побачити людей" [1, 18].

Основною одиницею наукового аналізу стає особистість як суб'єкт соціально-політичної діяльності, тому до кола інтересів антропоорієнтованих дослідників насамперед попадають ціннісні, ментальні, національні, етнічні та інші чинники, які визначають особистісну мотивацію політичної активності.

Зрозуміло, що підвищення уваги до ролі особистості у суспільно-політичних процесах неможливе без урахування культурного контексту, в межах якого формується відповідний тип політичного менталітету, що реалізується в конкретних політичних діях. Визначальною рисою провідних політологічних шкіл стають дослідження ідеологічних та моральних аспектів політики, які реалізуються у конкретному типі політичної культури, в якій відбувається своєрідне переломлення ціннісних орієнтацій, традицій, стереотипів, що фіксується у відповідному типі політичної мотивації.

На сьогодні методологічні прийоми культурологічного підходу дедалі активніше прослідковуються у дослідженнях прихильників інших підходів, що водночас пов'язано з активізацією культурологічних досліджень і навіть виокремленням інтегруючої галузі знань – культурології. Крім того, з позицій культурологічного підходу зрозумілими стають більшість чинників, які визначають формування політичної культури і в об'єктивному, і в суб'єктивному її змісті. Саме ці обставини і вимагали врахування у дослідженні політичної мотивації різного спектру культурологічних напрацювань. Так у межах досліджень політичної мотивації актуалізувався культурологічно-географічний підхід, який покладено в основу популярних соціокультурних теорій електоральної мотивації, розроблених у межах біхевіористського підходу.

На особливостях впливу географічно-кліматичного середовища на формування суспільно-політичних відносин наголошував ще Ш. Монтеск'є, який писав, що від відмінностей у потребах, викликаних різними кліматичними умовами, залежить відмінність у способі життя, а від відмінностей у способі життя – розбіжність законів [2, 350]. Моральні засади також формуються під впливом географічно-кліматичних умов, тому що клімат, згідно з Ш. Монтеск'є, впливає на фізіологію людини, тип її нервової системи, на особливості сприйняття. До моральних причин, які впливають на політичну ситуацію в країні, Ш. Монтеск'є відносить загальний дух нації, ідейні переконання, звичаї, вірування. "Багато речей керують людьми: клімат, релігія, закони, принципи правління, приклади минулого; як результат – формується загальний дух народу" [2, 412].

Вплив національно-культурних чинників на мотивацію політичної поведінки згодом вивчали представники етнопсихологічної школи (А. Кардинер, Р. Бенедикт, М. Мід, Р. Мертон, Р. Ліптон та ін.). Підвищену увагу вчених до внутрішніх регуляторів мотивації соціально-політичної поведінки, психічного складу, менталітету віддзеркалюють дослідження витоків і чинників соціальної характерології, народного духу (Г. Штейнталь, М. Лацарус), тотального людського феномена, колективних уявлень (Е. Дюркгейм, К. Леві-Строс, М. Фуко) тощо.

© Вільчинська І. Ю., 2011

Важливими для дослідження суспільно-політичної поведінки стали дослідження етнометодологів – ethno (народ, люди) + method (методи) (Г. Гарфінкель, Г. Закс, Є. Лівінгстон та ін.). Дослідники доводили, що поведінка людей – це результат повсякденних практичних дій і особливих методів, якими вони користуються в тих чи інших життєвих ситуаціях, зокрема в політиці, а вони, у свою чергу, сформовані у межах відповідної культури.

Прикметно, що культурологічні дослідження особливостей мотивації суспільно-політичної поведінки особливо популярні на Європейському континенті. Так, ідеї прихильників культурологічно-географічного напряму досліджень ґрунтуються на напрацюваннях французького демогеографа А. Зиґфріда – засновника "екологічної школи" у політології. Вчений також ввів поняття "виборча географія" [6], відповідно до якого формування політичних поглядів населення зумовлене особливостями історичного, соціально-політичного й адміністративного устрою країни, соціальною структурою, релігійними перевагами, впливом зовнішнього середовища тощо.

Згодом, під впливом "екологічної" школи, розвиваються перші дослідження політичної мотивації в Італії, представлені іменами Є. Каранті, Ф. Компаньї, В. де Капрарріса [3; 4].

Цікавими розробками в межах культурологічного напряму є дослідження голландського аналітика Г. Хофстеда, який, вивчаючи етнокультурні особливості популяцій, дійшов висновку, що для різних національностей характерний різний тип мотивацій, що викликано відмінностями в ціннісних орієнтаціях і установках. Об'єктом його дослідження стали близько 100 тисяч громадян з 40 країн світу в період з 1967 до 1980 років.

Дослідник визначив культуру як колективну ментальну запрограмованість, частину зумовленості сприйняття світу, спільну з іншими представниками націй, регіону або групи, "що й відрізняє "нас" від представників інших націй, регіонів і груп" [5, p. 2-3]. Для опису культури Г. Хофстед запропонував чотири "виміри": індивідуалізм – колективізм; відносини влади (дистанція велика – мала); неприйняття невизначеності (сильне – слабке); мужність – жіночність (маскулинність – фемінність).

Опозиція "індивідуалізм – колективізм" характеризує зв'язок індивіда з іншими членами суспільства. На одному кінці шкали розташовуються суспільства, в яких зв'язки між індивідуумами слабкі, на іншому – міцні. Так, для індивідуалізму характерна орієнтація на особисті інтереси та інтереси найближчих членів родини. Основним мотивом є зобов'язання перед самим собою, тобто самореалізація і самоповага. Порушення норм викликає сором, втрату самоповаги. Так, соціальні потреби взагалі не розглядаються в шкалі мотивації США.

У колективістських культурах індивід з народження включений у співтовариство і дотримується інтересів своєї групи, не має власних думок або переконань. Для колективістських суспільств характерний активний розвиток соціальних потреб, бажання підтримувати гармонію.

У результаті дослідження вченим також було з'ясовано, що рейтинг індивідуалізму корелюється рівнем добробуту: багаті країни мають індивідуальні культури, а бідні – колективістські.

"Відносини влади". Люди від народження мають різні фізичні і інтелектуальні можливості. Деякі суспільства дозволяють цим відмінностям перетворюватися на нерівність у владі й багатстві. Інші суспільства, навпаки, прагнуть усувати нерівності. Цей вимір впливає на ступінь централізації влади й стиль керівництва. За малої дистанції влади співробітники залучаються до процедури прийняття рішень, що, відповідно, трансформується і в політичну сферу. Характерна тенденція до децентралізації влади (Данія, Швеція, Ізраїль), громадяни проявляють ініціативу в прийнятті рішень. У країнах з великою дистанцією влади (третій світ, Франція, Бельгія) громадяни, як правило, не прагнуть брати участь в ухваленні рішень. Ідеальний керівник розуміється як гарний і добрий батько, що призводить до формування патерналістських орієнтацій. Більша дистанція влади характерна для бідних країн.

"Неприйняття невизначеності". "Фундаментальним тут є питання про те, як суспільство вирішує проблеми, пов'язані з тим фактом, що час тече тільки в одному напрямку. У кожний момент ми перебуваємо між непоправним минулим і невідомим майбутнім. Ми змушені жити в умовах невизначеності, тому що майбутнє невідоме й неминуче" [5, p. 6], – писав Г. Хофстед. Він виокремлює суспільства зі слабким і сильним неприйняттям невизначеності. Люди у суспільствах зі слабким неприйняттям невизначеності відносно легко ризикують; толерантні – рідко демонструють агресію і емоції, намагаються контролювати майбутнє; сприймають життя таким, як воно є. Для суспільств з сильно вираженою невизначеністю характерна підвищена збудливість, агресивність, емоційна потреба в нормативних правилах поведінки. Люди намагаються звести ризики до мінімуму за допомогою технології, закону, релігії. При цьому стійко протистоять інноваціям. Мотивація проявляється у забезпеченні безпеки, задоволенні соціальних потреб.

Опозиція "мускулинність – фемінність". Г. Хофстед зробив спробу класифікувати суспільства за рівнем мінімізації-максимізації соціального поділу ролей між чоловіками і жінками. Суспільства з жорстким соціальним поділом він назвав "мужніми", зі слабким – "жіночними".

У "мужніх" суспільствах домінують соціальні цінності, традиційно характерні для чоловіків, причому вони визначають навіть спосіб мислення жінок. Важливе місце займає бажання бути на очах, результативність, прагнення до відчутних результатів. Найбільшою суспільною цінністю є гроші і матеріальний статок. У "жіночних" суспільствах серед чоловіків і жінок домінують скромність, пріоритет людських взаємин у порівнянні з грішми, турбота про якість життя й охорону навколишнього середовища, допомога іншим. Керівники керуються інтуїцією, комунікативною злагодою, прагненням до безконфліктного співіснування. Найбільшим суспільним багатством є люди і гарні стосунки між ними.

Вплив неприйняття невизначеності й мужності яскраво виражений у таких культурах, як американська, японська, німецька. Так, у громадян США сильно розвинені ідеї досягнення і виклику, що пов'язано з низьким неприйняттям невизначеності й мужністю. У Німеччині і Японії також мужня культура, однак вона характеризується більш сильним неприйняттям невизначеності. Люди менше схильні ризикувати, для них найважливішими є захищеність і стабільність.

Результати досліджень Г. Хофстеда дають уявлення про специфіку розвитку політичних процесів у різних країнах, особливо з урахуванням мотиваційного чинника. Оскільки, як уже зазначалося, побутовий рівень чітко екстраполює найважливіші мотиваційні чинники у суспільно-політичну площину. Саме такі відмінності у національній мотивації зумовлюють і відмінності у поведінці людей у політичних відносинах, визначаючи активність або пасивність щодо суспільно-політичних трансформацій.

Так, північні американці, австралійці, британці й ірландці "мотивовані на досягнення". Для них характерне прагнення до лідерства, багатства, раціоналізм. Пріоритетною проблемою є гроші. Відтак, основним мотивом участі громадян у політиці можуть стати мотиви забезпечення власного добробуту, досягнення високого суспільного статусу.

Жителі Австрії, Бельгії, Італії, Греції, Японії та низки інших країн орієнтовані на "захисну мотивацію" і цінують насамперед стабільність і традиції, ретельно захищаючи свій світ від зазіхань ззовні. Відповідно, для таких країн найбільш неприйнятною є установка на протестні форми політичної поведінки.

Для жителів Югославії, Іспанії, Бразилії, Чилі, Ізраїлю, Туреччини, Росії та України характерний "зрівняльний підхід", бажання поліпшити якість життя, але при цьому нічого не змінювати, щоб не стало гірше. Для таких країн у політичній мотивації переважатимуть патерналістські і конформістські установки.

Четверту групу склали жителі країн Скандинавії. Вони "соціально мотивовані", їхнім пріоритетним завданням є постійне, неухильне покращення якості життя, що зумовлює мотивацію на активну життєву і громадянську позицію.

Автор, вивчивши, на його думку, найважливіші дефініції і критерії опису культури, встановив, що зміна або ламання "мотивації націй", може призвести до кризи у суспільстві [5].

На впливі культурно-ціннісних особливостей на суспільно-політичну мотивацію наголошували також У. Цойнер, Н. Хаддад, К.-Г. Флексіг, А. Томас, які зазначали, що культурні зразки – це центральні ознаки специфічної орієнтації, які включають сприйняття, мислення, різні форми активності.

Тому, зрозуміло, що у змістовний контекст культурологічних досліджень вписується аналіз політичної мотивації у межах аксіологічного і біхевіористського підходу, оскільки у запропонованих дослідниками "вимірах" переважають ціннісно-диспозиційні елементи. Що й не дивно, оскільки загалом культурологічно-географічний підхід багато в чому продовжує традиції біхевіористського, лише акцентуючи увагу на специфіці політичної мотивації, яка пов'язана з національно-ментальними та культурними особливостями індивідів, активно використовуючи методи психології та методологічні напрацювання інших гуманітарних наук на політичному матеріалі. Він ґрунтується переважно на осмисленні політичної культури конкретної країни або нації, яка, у свою чергу, відображає сформований соціально-економічними умовами стан політичної дійсності.

Отже, даний підхід фактично є поширенням на політичну сферу історичного методу дослідження культури, який концентрується на об'єктах, які мають політичне забарвлення, що, у свою чергу, свідчить про формування традиції необіхевіористських досліджень. Останні не тільки є мікроорієнтованими, а й передбачають органічне поєднання різних теорій. Так на противагу функціоналістсько-біхевіористському підходу, який почасти ігнорував внутрішній світ людини і розглядав її як об'єкт політичного впливу, спираючись на маніпуляторські ідеї, наприкінці XX – на початку XXI ст. у дослідженні політичної мотивації визрівають тенденції, які використовують іншу методологію, залучаючи до аналізу антипозитивістські моделі особистості, за яких людина розглядається як засіб функціонування політичної системи.

Сучасні версії політичної мотивації вирізняє: 1) активний пошук плюралістичного варіанта її розуміння у межах різних позицій, що передбачає врахування і ендогенних, і екзогенних чинників, пов'язаних зі зміною політичної дійсності, створення так званих перехідних моделей, зокрема електоральних (у тому числі в межах необіхевіористського підходу); 2) поєднання окремих компонентів біхевіористського і когнітивного теоретичних підходів, що супроводжується вдосконаленням методологічних прийомів застосування існуючих теоретичних моделей. Останнє, як правило, пов'язане з інтегруванням окремих положень інших теоретичних підходів – аксіологічного, культурологічного, технологічного та ін.

Відтак у формуванні основних концептуальних підходів до дослідження політичної мотивації вчені дедалі більше звертають увагу на дослідницький інструментарій, який дає можливість оперувати різноманітними чинниками та аналізувати різні дослідницькі позиції.

Використані джерела

1. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / М. Блок ; отв. ред., примеч. А. Я. Гуревич ; пер.с фр. Е. М. Лысенко. – М. : Наука, 1973. – 232 с. – (Серия "Памятники исторической мысли").
2. Монтескье Ш. Избранные произведения / Ш. Монтескье. – М. : Госполитиздат, 1955. – 800 с.
3. Caranti E. Aspetti statistici delle elezioni administrative /E. Caranti // Civitas. – Dicembre, 1956. – S. 24-45.
4. Compagna F. De Caprariis V. Study di geografia elettorale / Compagna F. – Napoli, 1959. – 213 s.
5. Hofstede G. Culture's Consequences / G. Hofstede. – Newbury Park, CA.: Sage Publications, 1984. – 328 p.
6. Siegfried A. Geographie electorale de I Ardeche sous la 111-e Republigue / A. Siegfried. – P., 1949. – 139 p.

УДК 7.038.6

Олена Євгеніївна Постол
кандидат політичних наук, доцент,
докторант Національного педагогічного
університету імені М.П.Драгоманова

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК СУЧАСНА СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ

Здійснено політологічний аналіз постмодернізму як сучасної соціокультурної реальності. Висвітлюються його прояви і характеристики, зв'язок із глобалізацією, вплив на націю-державу як суспільно-політичний проект модерної доби, трансформацію влади у постсучасних умовах та її наслідки для національної ідентичності, виникнення множинних лояльностей та відповідне структурування суспільства.

Ключові слова: *постмодернізм, глобалізація, соціальні зміни, невизначеність, фрагментарність, суспільство ризику, ідентичність, плюралізм, поліцентризм.*

Done political analysis of postmodernism as the contemporary socio-cultural reality. Highlights its manifestations and characteristics, the relationship of globalization, the impact on the nation-state as a socio-political project of the modern era, transforming power in postmodern conditions and its implications for national identity, the emergence of multiple loyalty and related structures turuvannya society.

Keywords: *postmodernism, globalization, social change, uncertainty, fragmentation, risk society, identity, pluralism, politsentryzm.*

Сучасний світ, в якому ми живемо в останні десятиліття, докорінно відрізняється від тих ідеалів, до яких прямувало людство протягом останніх двох століть. Сьогоденний світ має багато назв у різних теоріях, однією з яких є постмодерна реальність. Таку назву він отримав через особливий стан культури, суспільства і науки, який Ж.-Ф. Ліотар у 70-ті роки XX ст. позначив як "стан Постмодерну", що є продовженням процесів Модерну, реакцією на кризу його ідей, через що деякими дослідниками він власне і характеризується як сучасний цивілізаційний злам. Виявлення сутності та основних рис постмодернізму як суспільно-політичної реальності є метою пропонованої статті. У зв'язку з цим здійснено аналіз соціально-політичних зрушень, якими супроводжується перетворення модерного суспільства на постмодерне, постсучасне, "метаморфоз" держави та інших інститутів політичної системи, трансформацій влади і демократії, змін у системі цінностей, ідентичності та структуруванні суспільства у глобалізованому світі.

Досліджуючи Постмодерн, сучасні суспільствознавці позначають його і як новий історичний етап розвитку соціуму, і як час інтенсивного прояву суспільних і природних проблем нової якості. Проявляючись виразно в різних сферах буття соціуму, цей феномен в останні десятиліття спричинив широкі дискусії, породив нові концепції і теорії. В сучасній літературі постмодернізм розглядається у різних його проявах. Так, він визначається як нова тенденція в культурному самоусвідомленні західних суспільств, яка характеризується відходом від ідей і цінностей попередньої доби. Таких як ідея прогресу, послідовного розвитку свободи, великої мети, універсальності знань, індустріально-технічного розвитку тощо. Під Постмодерном розуміють також глобальний стан цивілізації останніх десятиліть, який характеризується великою кількістю невизначеностей в усіх сферах життєдіяльності, що свідчить про неспокійний, катастрофічний стан планети. Поряд з цим постмодернізм проявляється як новий напрям у соціальній теорії, що намагається пояснити явища і процеси, які відбуваються останнім часом у соціальній дійсності і формують "постсучасну" реальність у вигляді постмодерного, постіндустріального суспільства, а також визначити стратегії, цілі й завдання подальшого розвитку людства, адже ідеологічні проекти щодо побудови кращого майбутнього, які спираються на духовно-культурний арсенал модерну, сьогодні виявляються нежиттєздатними.

Дослідники постмодернізму, серед яких А.Тойнбі, А.Етціоні, Р.Інглхарт, Ж.-Ф.Ліотар, Ч.Дженкс, З.Бауман, Д.Белл, М.Гайдегер, І.Гассан, В.Вельш, П.Козловськи, О.Панарін, В.Горбатенко, Т.Гуменюк, О.Заздравнова, Д.Затонський, Н.Терещенко, Т.Шатунова та ін., розглядають постмодернізм з різних позицій і відзначають його прояви в економічній сфері, в політиці, в мистецтві, в літературі, у кінематографі, музиці, архітектурі, театрі, моді, способі життя, технологіях, подорожах тощо. Зокрема, Г.Хоффман та Р.Кунов розглядають постмодернізм як самостійний напрям у мистецтві, як художній стиль, який означає радикальний розрив з парадигмою модернізму. У широкому розумінні визначає постмодернізм як механізм зміни однієї культурної епохи іншою У.Еко, позначаючи його як відповідь модернізму. З.Бауман, Д.Белл та Ю.Габермас трактують постмодернізм як результат політики та ідеології неоконсерватизму, для якого характерний естетичний еклектизм, фетишизація предметів споживання та інші риси постіндустріального суспільства. Як загальний культурний знаменник другої половини XX ст., як унікальний період, в основу якого покладена специфічна парадигмальна настанова на сприйняття світу як хаосу, подають постмодернізм В.Вельш, Ж.-Ф.Ліотар, І.Гассан.

© Постол О. Є., 2011

Розуміння постмодернізму як епохи, що змінює європейський Новий Час, характерними рисами якого були віра у прогрес і всемогутність розуму, інституційна впорядкованість, системність, прагнення досягти кінцевої мети тощо, вимагає як пояснення подій, що відбуваються на зламі епох і свідчать про перехід суспільства у якісно новий стан, так і пошуку та вироблення нової просторової, культурної, ціннісної "системи координат", адже надлом ціннісної системи Модерну спричинив руйнування євроцентричної картини світу і утворення глобального поліцентризму, а модерністська віра у розум поступилась місцем інтерпретативному мисленню. За такого стану виявляється, що "вічні цінності" створюють перепони для творчої реалізації, системність і узгодженість концепцій дисонують з сучасною дійсністю і їх замінює дискурс, а будь-які прояви порядку підлягають негайній деконструкції.

Слід зазначити, що науковці звертають увагу на те, що подібні зміни епох ("постмодернізми") відбувались і раніше (зокрема У.Еко говорить, що кожному часу властивий свій постмодернізм), але сучасний постмодернізм має безпрецедентно глобальний характер. Пояснення цього дослідники знаходять як у науково-технічному прогресі та розвитку інформаційно-комунікаційної сфери – засобі забезпечення глобальності процесів, так і в зміні типу мислення – від класичного до некласичного та постнекласичного, характерними рисами якого стають відхід від ratio, символізм, спрощення, що знаходить вияв у всіх суспільних процесах, сферах буття соціуму, на всіх його організаційних рівнях.

Виникнення економіки обслуговування в економічно розвинених країнах стало свідченням того, що місце економічних досягнень як найвищого пріоритету стала займати якість життя. Отже, відбувся зсув від цінностей матеріалістичних, опертих на економічну та фізичну безпеку, до постматеріальних, зорієнтованих на індивідуальне самовираження, індивідуальний вибір та якість життя. Звертаючи увагу на радикальність сучасних соціальних трансформацій, В.Воронкова зауважує: "постмодернізм несе в собі не лише проблему вичерпаності попереднього типу мислення, а значить і культури, яка проіснувала десятки століть, але і проблему пошуку того, що буде далі, пошуку нових принципів майбутньої культури". Тобто постмодернізм постає як "пошук нових форм відносин людини зі світом нових цінностей та нових критеріїв" [3, 265]. Отже, сучасний стан соціального організму виявляється результатом виконання розвиненим західним світом завдань і реалізації ідей індустріальної доби та пошуку ідей, цінностей, цілей і завдань наступної, постіндустріальної, постмодерної доби. Зокрема, В.Горбатенко зазначає, що основними рисами постмодерну є "відкритість, фрагментарність, визволення, плюралізм, руйнування зцентрованої структури, еклектичність, іронія, пародія, пастіш, саморефлексійність, кітч, гра. З постмодернізмом також асоціюються невизначеність, відсутність канонів, карнавалізація, перфоманс, взаємодія" [4, 278].

Враховуючи те, що перехідний стан зазвичай завжди відзначається кризовим характером і вражає аксіологічні, ментальні, онтологічні основи суспільства, він породжує кризову свідомість. А тому не можна не погодитись з дослідниками, які відзначають, що подібні переходи-зміни епох супроводжуються соціальною апатією, послабленням волі, дезорієнтацією щодо ідей, цінностей, ідеалів, морально-духовним спустошенням, що врешті може призвести до загибелі цивілізації. Втім, на думку Д.Затонського, подібні "ідеологічні відкати історії" потрібні, щоб уберегти людство від самознищення, яке неодмінно б здійснилось, якби людство завжди перебувало у стані засліпленої модерністської активності [5, 136].

У такому ключі деякі вчені пропонують розглядати постмодерн не як протиставлення модерну, а як взаємодоповнення один одного, як їх діалог, продовження. Зокрема в У.Бека, ця ідея міститься в концепції про другу модерність (це визначення він вважає більш доречним для позначення сучасних соціальних процесів, і вводить його замість раніше використовуваного "постмодерність"). Він вважає, що головною перетворювальною силою, яка радикально змінює світ першої модерності через рефлексивну модернізацію на світ другої модерності, є глобалізація. У.Бек впевнений, що глобалізаційні процеси незворотні, державу добробуту неможливо відродити на національному рівні (хоча можливо відновити на регіональному і європейському рівні), трудове суспільство, оперте на територіальні нації-держави, розпадається на частини, суспільний договір між капіталізмом, державою добробуту і демократією зламано тощо, через що не існує способу уникнути постання суспільства ризику, але при цьому він переконаний, що всі ці процеси йдуть рука-в-руку з процесом індустріальної модернізації, будучи його прямими наслідками, його продовженням.

Як і У.Бек, З.Бауман в останніх своїх працях для опису сучасного суспільства застосовує поняття не "постмодерність", а "плинна модерність", адже плинна модерність набагато тісніше пов'язана з глобальною добою, в якій не існує стабільних інституцій і стабільних умов, оскільки усе перебуває у процесі. Тому, якщо довіра й упевненість були основоположними компонентами ранньої модерності, то розпізнавальними знаками плинної модерності слугують ризик і непевність. Е.Грін у цьому контексті "постмодернізм" і "глобалізацію" називає "близнюками". Глобальна доба, з усіма її позитивними і негативними проявами, є етапом єдиного історичного процесу, результатом інформаційно-технологічного і соціального розвитку, що набрала обертів, на думку багатьох вчених, з моменту остаточного вичерпання комуністичним блоком потенціалу і ресурсів для ідеологічного протистояння капіталізму, що і спричинило його руйнування, порушивши попередній світоустрій та породивши невизначеність, стихійність, поліцентризм. З.Бауман говорить, що саме крах комуністичного блоку справив визначальний вплив на поступ глобалізації. На його думку, до 1989 р. все у світі мало значення, в основі якого лежав розкол світу на два блоки держав – комуністичний і капіталістичний, протистояння соціалізму і лібера-

лізму. А нині, за Бауманом, світ вже більше не одна цілісність, а радше нагадує арену розсіяних і несумісних сил. Дійсно, із розпадом соцтабору і зникненням ідеологічного ворога зникла і потреба в обґрунтуванні необхідності об'єднання західного світу для стримування військової та ідеологічної загрози, що засвідчило тріумф лібералізму та активувало дискусії про "кінець ідеології". Падіння залізної завіси дало початок нестримному поширенню лібералізації, яка освоївши нові терени, всі соціальні сфери та закріпившись у суспільній свідомості, задала вектор розвитку посттоталітарному соціуму. А бурхливий розвиток інформаційно-комунікаційної сфери сприяв не лише долученню пострадянського простору до інформаційних мереж, а й до глобальних світових процесів, забезпечивши мобільність ресурсів і капіталу в світі та підкресливши "прозорість" кордонів вже ослаблених постмодерними силами держав. Усвідомлюючи неминучість такого сценарію розвитку подій, Р.Інглхарт зазначав, що виникають умови, за яких "переважаючими стають цінності постмодерну, які несуть із собою низку різноманітних соцієтальних змін, від рівноправ'я жінок до демократичних політичних інститутів та занепаду державно-соціалістичних режимів" [6, 288]. З огляду на це, глобалізація кінця XX ст. постає постмодерним явищем.

Аналізуючи сучасні соціальні зміни і відповідаючи на питання "як дійшло до такого?", З.Бауман говорить, що це є наслідком "припинення пошуків згуртованих цілісностей по типу "суспільства", визначеного Парсонсом "як сфера принципової координації". Йдеться про ослаблення цілісності суспільства, об'єднаного нацією-державою. Відзначаючи ознаки і причини цього, суголосно з У.Беком, З.Бауман зауважує: "…по-перше, всезагальність, універсальність проекту потребує влади з універсальними претензіями. Такої влади поки не видно. Ерозія та послаблення державної влади … поглиблюється щодня. Засоби для встановлення та підтримки штучного порядку, що спирається на законодавство та державну монополію на засоби примусу, лояльність обивателів та нормування їх поведінки, нині не виглядають такими першочерговими й обов'язковими, як на початку фази процесу "осучаснення" (модернізації) … Регулярність людських вчинків, збереження і відтворення рутини спільного життя чудово обходяться сьогодні без дріб'язкового втручання держави. З насущними потребами, які колись потребували трудомісткого забезпечення загальної згоди за допомогою залякування упереміж з ідеологічною індоктринацією тепер справляється ринок, який нічого так не боїться, як одноманітності схильностей, смаків та вірувань. Замість нормативного регулювання поведінки обивателя – зваблення споживача; замість насадження ідеології – реклама; замість легітимації влади – прес-центри і прес-бюро… По-друге, всі ми на власному досвіді мали множину приводів, щоб втратити повагу до проектів досконалого суспільства. … Не та або інша конкретна держава втратила авторитет, але держава як така, влада як така, а головне – втратив силу улюблений заклик будь-якої держави з інженерними претензіями: терпіти сьогодні заради щасливого майбутнього… По-третє, сучасну цивілізацію здолали внутрішні суперечки, з якими вона народилась і яких не могла позбутись …" [2, 72-75]. Таку позицію відомого постмодерніста поділяють й інші науковці, які також відзначають завершення історичного етапу, коли суспільство ототожнювалось з національною державою, утворюючи, як здавалось, міцну цілісність і прагнуло побудувати певну модель суспільства, нації-держави мали владу й авторитет, а лояльність громадян до своєї держави багато в чому забезпечувалась державою добробуту. Нездатність останньою виконувати свої основні функції і завдання дискредитує, обмежує дієздатність, робить непотрібною і саму державу, "зменшення" якої й асоціюється з добіганням кінця проекту Модерну як уособлення організації, порядку, раціональності, унормованості, визначеності в усьому і насамперед в організації суспільства.

В подібному ключі О.Панарін, аналізуючи причини такого стану соціуму на сучасному етапі, говорить про зупинку продукування ідей і стимулів, ослаблення політичної системи, яка є не лише сукупністю інститутів, а й полем очікувань, установок, ідентифікацій [9, 102]. Вчений має рацію, адже сьогодні, з одного боку, держава як основний інститут політичної системи втратила важелі впливу на своїх громадян, вона не має нічого, чим змогла б зацікавити їх, об'єднати, надихнути та спрямувати їх дії на реалізацію державницьких ідей і цілей, або, на кшталт традиційних ідеологій, запропонувати проект кращого майбутнього, що одночасно сприяло б формуванню їх ідентичності. З іншого боку, західне суспільство, досягнувши економічної і соціальної стабільності як мети індустріальної доби, не лише втратило об'єднуючу ідею, а й припинило продукувати нові суспільні ідеали, захопившись ідеєю індивідуалізму, що врешті, у поєднанні із поширенням неоліберальних ідей, призвело до виродження розвиненого західного суспільства, збудованого завдяки кейнсіанській моделі і соціал-демократичній ідеології, у суспільство споживання з відповідною ідеологією. Економічний прагматизм потіснив не лише державу добробуту, а й демократичні принципи та моральні настанови.

Дійсно, трансформації, що відбуваються на стику епох, призводять до того, що деякі з форм соціальної і політичної організації суспільства за нових умов виявляються анахронічними або потребують переходу на вищий, більш складний рівень, адекватний сучасному стану розвитку соціуму. Так, А.Тойнбі ще у 1946 р., визначаючи постмодернізм як якісно новий етап у розвитку західноєвропейської культури, який розпочався наприкінці XIX ст., зазначав, що в політичній сфері це явище проявляється у переході від політики, орієнтованої на національну державу, до політики, що враховує характер міжнародних відносин.

Радикальні зміни форми, сутності, функцій держави, її місця і ролі в сучасному глобалізованому світі породили широкі дискусії щодо її майбутньої долі, в тому числі і думки про її зникнення, адже, на переконання

гіперглобалістів, у глобалізованому (постмодерному) світі немає місця модерному інституту – державі. Втім, такі переконання гіперглобалістів є перебільшеними, оскільки держава, хоча і вимушена поступитись сьогодні владою, авторитетом, проте залишається впливовим гравцем у світовій політиці. Так, І.Алексєєнко, хоча і вказує на зменшення ефективності та зростання вразливості держави як традиційного актора міжнародних відносин у конкуренції з новими акторами (ТНК та іншими наддержавними інституціями), але наголошує, що "глобалізація не зумовлює юридичного обмеження державного суверенітету. Навпаки, в силу якісного розвитку міждержавних відносин та інтеграційних процесів, глобалізація збагачує поняття суверенітету за рахунок розвитку об'єктивного складу регулювання міжнародного права" [1, 356]. Слід погодитися, що еволюційний розвиток держави як політичного інституту відбуватиметься у напрямку зміни її форм відповідно до вимог сучасного етапу світового розвитку, але не зникнення.

Із занепадом держави добробуту під тиском постмодерних сил пов'язана низка суспільно-політичних перетворень. Відхід від кейнсіанської моделі управління економікою мав наслідком ослаблення впливу робітничого класу, інституціалізованого через профспілки та його зменшення, дисбаланс між трудом і капіталом, кризу егалітарної політики, зростання прірви між багатими і бідними, а тому і зміну соціальної структури суспільства взагалі. Натомість відбулось зміцнення становища власників капіталу та впливу привілейованих корпоративних еліт на політику та уряди, як це було у додемократичні часи. За такого стану корупція стає невід'ємною складовою соціально-економічних і політичних відносин, що свідчить про "хворобу" суспільства і самої демократії. Реакцією на монополізацію великим бізнесом політики стало виникнення громадянських груп, що виступають проти політичної участі. Подібні прояви, також свідчать про проблеми демократії. Втім, це не означає "недемократію", адже поряд із збереженням інших ознак та інституцій демократії, виникають нові інститути й ознаки на її користь. Це і рух до "відкритого уряду", і зростання різних груп тиску та ідейних течій, партій, громадських організацій, рухів тощо. Саме тому К.Крауч, досліджуючи сучасну демократію у постмодерному світі, пропонує говорити про "пост-демократію", підкреслюючи, що демократія не зникає, а в нових умовах набуває іншої форми. При цьому він зазначає, що максимальна демократія не може процвітати без сильного лібералізму, але й сильне ліберальне суспільство не те саме, що сильна демократія. "Демократія потребує приблизної рівності всіх громадян у їх реальній здатності впливати на політичні результати. Лібералізм вимагає вільних, широких і різноманітних можливостей, щоб впливати на такі результати … чим сильніший акцент на рівності політичних можливостей, тим вище вірогідність появи правил та обмежень, спрямованих на скорочення нерівності та погрожуючих акценту лібералізму на свободі та розмаїтті форм діяльності … Світ політично активних груп, рухів та лобі належить ліберальній, а не демократичній політиці, і в ньому небагато правил, що обмежують можливості впливу" [8, 32-33]. Тобто засобом наближення до демократичної політики мають бути реальні механізми забезпечення рівних умов та можливостей. "Чим краще забезпечені рівні правила гри у таких питаннях як партійне фінансування та доступ до засобів масової інформації, тим більше справжньої демократії. З іншого боку, чим більше процвітає ліберальне політиканство, а електоральна демократія атрофується, тим більш вразливою стає остання перед викривляючою нерівністю, і тим нижче демократичність держави" [8, 34]. Втім, сьогодні відповідь на питання про рівність правил гри щодо фінансування партій та доступу до ЗМІ є очевидною і криється безпосередньо у сучасній структурі партії, яка також є наслідком змін – руйнування класової структури і згасання робітничого руху, зміцнення позицій великих компаній і зменшення електоральної демократії. Йдеться про те, що за сучасних умов демократична модель концентричних кіл політичної партії суттєво деформувалась за рахунок значного зростання прошарків радників і лоббістів, які оточують ядро політичної партії і постійно переходять з одного прошарку в інший. Саме ці переходи вождів, лобістів та радників деформують керівний апарат партії, адже штатними лоббістами стають переважно власники або керівники великих компаній, які й "розтягують" керівне коло за межі партії. Коштами власників капіталу організовуються виборчі кампанії, залучаються професійні політтехнологи, забезпечується доступ до ЗМІ (власники яких часто є членами партії). Отже питання рівності можливостей, правил гри, доступу до ЗМІ дуже відносне.

Говорячи про структуру політичних партій сьогодні, слід відмітити, що залученні політтехнологи суттєво звужують коло політичних активістів, які завжди були зв'язуючою ланкою між керівництвом партії та електоратом. З часів максимальної демократії еліти через професійних політтехнологів навчились загравати з масами, управляти ними та маніпулювати їх свідомістю і суспільною думкою, використовуючи при цьому різні прийоми, методики та засоби комунікацій, в тому числі перейняті з маркетингу та шоубізнесу. На цю особливість сучасної політичної дійсності звертають увагу різні науковці. Так В.Горбатенко відзначає: "Політичній діяльності постмодерністського типу властиві фрагментарність, гра в гуманізм, активність чи лояльність. За цих умов політика перетворюється у різновид підприємництва, де провокуються події, конфлікти, створюються штучні іміджі лідерів, набуває самодостатнього характеру політична реклама" [4, 278-279]. В той же час, на фоні тенденції до зростання винахідливості у застосуванні прийомів, методів та засобів маніпулювання свідомістю мас, все більш помітною стає інша особливість діяльності сучасних політичних партій – зміст їх програм стає менш виразним та одноманітним. І це – результат роботи політтехнологів, які за допомогою маркетингових прийомів виявляють уподобання електорату (покупців) і пропонують йому бажаний товар (програму партії). Але у главу ку-

та, замість ідей та цілей, все частіше ставиться, так би мовити, "харизматична" особисть, також створена технологами та іміджмейкерами, з якою й асоціюється політична партія (першим таку практику здійснив Сільвіо Берлусконі). Тісна співпраця компаній і провладних політичних партій перетворює останні на інструмент лоббіювання ділових інтересів, "заградним бар'єром" до "прохідної" частини якої все частіше стають статки. Це було характерне додемократичній добі і стало рисою сучасної постмодерної доби. Аналізуючи причини та наслідки постдемократії, К.Крауч зазначає, що партійна модель, розроблена для доби розквіту демократії, поступово з демократичної моделі концентричних кіл політичної партії перетворилася на постдемократичну модель у формі еліпса.

Зрозуміло, що подібні суспільно-політичні перетворення, "метаморфози" держави супроводжуються падінням авторитету влади, поваги, довіри до неї з боку громадян. Місце універсального суб'єкта починають посідати колективні суб'єкти, групи однодумців, що становлять певні центри влади і спрямовані на протидію надмірним зазіханням інших подібних центрів влади. Тобто, у сучасних умовах постмодерністської реальності стає практично неможливим для втілення прагнення представників влади створити цілісну уніфіковану систему управління суспільними процесами, оскільки на фоні зростаючої поліцентризму влади, як відмічає В.Горбатенко, "…влада поступово втрачає попередню соціокультурну базу – людей готових іти на будь-які жертви заради втілення волі, що виходить з єдиного центру. В епоху постмодернізму неможливими стають стандартизація, масовізація суспільства. Суспільство нової доби стає поліваріантним, у ньому панують не догми, а дискурс, на зміну очікуванню й надії людини поступово приходять прагматичнимй розрахунок і віра" [4, 277-278]. На цьому тлі посилюється потреба у самовираженні людини, що суттєво відрізняє нову епоху від модерної. Але в той же час соціум стає індивідуалізованим, де кожен сам приймає рішення, сам несе весь тягар моральних зобов'язань, як і особисту відповідальність за прийняття рішень та свої вчинки. На це звертає увагу й Р.Інглхарт, зазначаючи: "У політичній сфері із постанням цінностей постмодерну падає повага до влади і посилюється акцент на участі і самовираженні …Тенденція до зростання політичної участі не лише продовжується, але вона набула нового характеру… Масова прихильність… партіям розмивається… Люди беруть участь у політиці більш активно і більш проблемно-специфічними способами… У свободі самовираження та політичній участі вбачається самоцінність… Нарешті, політику постмодерну відрізняє переорієнтація від політичного конфлікту на класовій основі до проблем культури та якості життя" [6, 278-279]. М.Кастельс таке порушення єдності суспільства, розпорошення пов'язує з виникненням у сучасному інформаційному суспільстві "влади ідентичності" і формуванням "мережного суспільства" [7]. Ч.Тейлор говорить про розгортання політики визнання (на захист ідентичностей) і мультикультуралізму, що витісняє політику ідеологій і стає рушійною силою розвитку постмодерного суспільства [11]. Зазначене є свідченням того, що постмодерністська свідомість орієнтована на пошуки особистісної свободи, постійне оновлення, тому консенсус можливий як тимчасовий стан. Така свідомість бореться з ідеологією тотальності задля подолання одноманітності і множення відмінностей, конституюючи плюралістичну основу постмодерного світу. Виникаюча атомізованість, фрагментарність, дискретність, плюралізм, поліцентричність стають іманентними характеристиками трансформованого, вже не модерного суспільства. Цей стан сприяє виникненню різного роду суспільних рухів, партій, організацій, які висувають свої ідеї, розробляють норми, створюють інститути, механізми, на основі яких вибудовують свою політичну практику, створюючи цим власну, окрему суспільно-політичну реальність. Але наслідком, поряд з поліваріантністю, стає певна поверхневість діяльності, екстенсивність замість ґрунтовності і поглиблення; плюралізм і еклектичність породжують хибну свідомість, двозначність і брак автентичності. "Кризова ж свідомість" у пошуках істини утворює широкий спектр різних течій, напрямів, шкіл, в тому числі і з префіксами "нео-" і "пост-". Таким чином, "постмодернізм є ареною, на якій самоствердкуються різноманітні сучасні ідеології – фемінізм, постструктуралізм, мультикультуралізм, постколоніалізм та ін." [4, 272]. Отже, про постмодерн можна говорити як про фундаментальне зміщення культури-моноліту до мультикультуралізму.

Втім, плюралізм та розмаїття, поряд із самовираженням, породжують невизначеність, розгубленість, а тому – страх перед невідомістю і ворожість. "Нестримний світ" (Е.Гідденс), сповнений суперечностей, невизначеністю, мінливістю, невпевненістю у завтрашньому дні стає сприятливим середовищем для розгортання не лише антиглобалізму як руху за альтернативний, з меншими ризиками шлях розвитку світу, а й ксенофобії, екстремізму, радикалізму, фундаменталізму переважно національного та релігійного характеру.

Підсумовуючи розглянуте, можна впевнено сказати, що людство дедалі більше усвідомлює обмеженість технічного прогресу, а також пов'язані з ним ризики і небезпеки. Постмодернізм вдало відбив той граничний стан суспільної свідомості, що передбачає переворот і переоцінку цінностей, трансформацію ідеалів. Добі постмодерну властиві такі соціальні процеси і тенденції як ускладнення системи соціальної ідентичності індивідів та пов'язана з цим індивідуалізація, а також фрагментація соціального цілого та криза традиційних соціальних інститутів. Багатозначність, іронія, несподіваність інтерпретацій, зворотність смислу й оцінок, гра смислами, невизначеність, фрагментарність свідомості і культури, деканонізація, видимість, ілюзія існування замість реалістичності, колажність, перевага інтуїції над раціональністю, образність, метафоричність, невиразність – це далеко не повний перелік рис постмодерну, що проявляються в усіх сферах буття соціуму. У постмодернізмі панує хаос, але, в той же час, все поєднується. Тому суперечності, які породжують сучасні соціальні зміни, на думку дослідників постмодернізму і глобалізації, не є невирішуваними. Більше того, самі ці процеси і "наро-

джують" засоби їх вирішення. Так, проблема атомізації суспільства може вирішуватись засобами глобалізації, здатними поєднувати найвіддаленіше, в тому числі об'єднати в єдину мережу людей з усіх куточків світу на рівні їх ідентичності. При цьому, за таких "мережних" умов вирішується питання індивідуалізації і колективності. Серед таких антагонізмів полярних, але однаково необхідних, які людству слід вирішувати рухаючись у постмодерному напрямку, В.Пантін називає лібералізм і соціалізм, західництво і грунтовництво, сучасність і традиційність, соціальний прогрес і збереження культури, збереження природи [10, 12]. І таких "тандемів" в умовах розгортання постмодерну і глобалізації багато.

Від того, як будуть вирішуватись ці конфлікти, залежатиме майбутнє всього світу. Позитивний результат визначатимуть духовна переорієнтація і самовдосконалення. А це означає перехід на вищий щабель розвитку соціуму. Виходячи з цього, постмодернізація у політологічному плані може бути визначена як сучасна, більш досконала форма модернізації, що передбачає перехід від традиційного чи сучасного суспільства до постсучасного, – здатного забезпечити собі стабільність, життєздатність і розвиток на основі багатоаспектних підходів з максимальним використанням властивостей окремих індивідуумів, інституційно-інформаційного та соціального потенціалу, оптимального поєднання традиційних і сучасних цінностей, збереження особливостей і неповторності буття певного соціуму.

Використані джерела

1. Алєксєєнко І.В. Національні держави в умовах глобалізації світу (політичні і правові аспекти): Монографія / І.В. Алєксєєнко. – К.: Ніжин: ТОВ "В-во "Аспект-Поліграф", 2006.

2. Бауман З. Спор о постмодернизме / З. Бауман // Социологический журнал. – М., 1994. – № 4. – С. 72-75.

3. Воронкова В.Г. Философия. Учебн. пос. / В.Г. Воронкова. – Запорожье: Издательство ЗГИА. 2003.

4. Горбатенко В.П. Політичне прогнозування: Теорія, методологія, практика / В.П. Горбатенко. – К.: Генеза, 2006.

5. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.

6. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества ; Политология: Хрестоматия / Р. Инглхарт; сост. Б.А.Исаев, А.С.Тургаев, А.Е.Хренов. – СПб: Питер, 2006.

7. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / М. Кастельс; пер. с англ. О.И.Шкаратана. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 607 с.

8. Крауч К. Постдемократия [Текст] / К. Крауч; пер. с англ. Н.В.Эдельмана. – М.: Изд. дом Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2010.

9. Панарин А.С. Политология: учебник / А.С. Панарин. – М.: Проспект, 1997.

10. Пантин В.И. Ритмы общественного развития и переход к постмодерну / В.И. Пантин // Вопросы философии. – 1998. – №7.

11. Тейлор Ч. Мультикультуралізм і "Політика визнання" / Ч. Тейлор. – К.: Альтерпрес, 2004. – 172 с.

12. Beck Ulrich. World Risk Society / Beck Ulrich. – Cambridge: Polity Press, 1999.

13. Beck Ulrich. The Brave New World of Work. Transl. by P. Camiller / Beck Ulrich. – Cambridge: Polity Press, 2000.

УДК 327.8:341.638

Юлія Олександрівна Седляр
кандидат політичних наук,
доцент Чорноморського державного університету
ім. П. Могили

МЕХАНІЗМ ООН З РЕАЛІЗАЦІЇ ПОЛІТИКИ САНКЦІЙ

У статті висвітлено проблему управління санкційною політикою у системі ООН. Проаналізовано дію механізму застосування санкцій структурами ООН відповідно до Глави VII Статуту організації як інструменту міжнародного врегулювання, а також фактора забезпечення миру та безпеки. Окрема увага приділяється вивченню повноважень Ради Безпеки, Генеральної Асамблеї, Секретаріату, Комітетів по санкціям у процесі впровадження та реалізації примусових заходів.

Ключові слова: *Організація Об'єднаних Націй, санкції, Статут ООН, Рада Безпеки, Генеральна Асамблея, Секретаріат, Комітети по санкціям.*

The article deals with the aspects toward problem of the United Nations sanctions policy management. It is analyzed the UN sanctions mechanism under Chapter VII of the Charter as an instrument of international crisis and conflict resolution, world's peace and security maintenance either. Special attention is paid on the authorities of the Security Council, General Assembly, Secretariat and Sanctions Committees in sanctions imposition and implementation.

Keywords: *United Nations, sanctions, UN Charter, Security Council, General Assembly, Secretariat, Sanctions Committees.*

© Седляр Ю. О., 2011

Зрозуміло, що під час прийняття рішення про застосування санкцій органи ООН, які мають відповідні повноваження, повинні діяти залежно від своєї санкційної компетенції, тобто у рамках тих функцій, які вони мають на основі сучасного міжнародного права та які визначаються Статутом організації. Саме останній документ окреслює фундаментальні основи діяльності ООН із забезпечення стратегічної стабільності, встановлює параметри проведення колективних заходів даного інституту з глобального управління.

Питання діяльності ООН з підтримки миру та безпеки порушувалися у працях В. Бруза, С. Галаки, В. Головченка, В. Крижанівського, В. Матвієнка, Ю. Скорохода. Окремі аспекти функціонування політико-правового механізму ООН із впровадження колективних примусових заходів стали предметом дослідження вітчизняних фахівців О. Мережко, В. Пахіля. Отже, спробуємо у даній статті з'ясувати специфіку інституту санкцій у системі Організації Об'єднаних Націй.

Оскільки Статут ООН як міжнародний договір має регулюючий й імперативний характер, його положення підлягають виконанню всіма його учасниками. Водночас імперативність цілей та принципів установчого документу ООН зумовлює особливе значення статутних положень для організації та регулювання міждержавних відносин, адже такі положення, особливо ті з них, які стосуються підтримки міжнародного миру та безпеки й заходів розблокування конфліктних ситуацій, мають на меті створення сприятливих умов для реалізації цілей організації відповідно з принципами, на яких будується її діяльність [3].

Отже, санкційний механізм ООН має універсальний характер, що полягає у такому:

- ООН має повноваження застосовувати примусові заходи для поновлення та підтримки міжнародного миру проти всіх суверенних держав, навіть якщо вони не є членами організації, у випадках, коли Рада Безпеки визначить, що дії будь-якої з них можуть становити загрозу міжнародному миру. П. 7 ст. 2 Статуту ООН конкретизує це положення-принцип, згідно з яким "Статут ні в якій мірі не дає ООН права на втручання у внутрішню компетенцію будь-якої країни", не впливає на застосування примусових заходів за главою VII Статуту ООН [6];
- Статут ООН визначає санкційну компетенцію інших суб'єктів міжнародних відносин. Так, наприклад, ст. 51 Статуту ООН обумовлює право на "індивідуальну чи колективну самооборону у випадку збройного нападу" [6]. Але найбільше підтвердження ця теза знаходить у п. 6 ст. 2 Статуту, за яким "Організація забезпечує, щоб держави, які не є її членами, діяли у відповідності з цими принципами, адже це може виявитися необхідним для підтримки міжнародного миру та безпеки" [6]. У цьому плані доречним є твердження Г. Тункіна, який наголошує на тому, що "Статут ООН – це не звичайний договір. Він, по-перше, є правовою основою діяльності універсальної міжнародної організації миру та безпеки; по-друге, держави тим самим поставили його над всіма іншими міжнародними договорами" [5, 64]. З усією очевидністю це слідує з п. 1, 4 ст. 1 Статуту ООН, де йдеться про те, що ООН переслідує цілі "підтримувати міжнародний мир та безпеку, і з цією метою застосовувати ефективні колективні заходи для попередження та усунення загрози миру і придушення актів агресії або інших порушень миру" і "бути центром для узгодження дій націй" [6].

Для з'ясування специфіки функціонування механізму ООН з реалізації санкційних заходів визначимо компетенцію органів Організації у цій царині. Об'єм, характер та розмежування санкційних повноважень структур ООН зафіксовано у ст. 1, 2, 5, 6, 11, 12, 19, 24, 25, 39, 41-48, 51, 94, 99, які конституюють ядро нормативної системи, механізм санкційного примусу, що здійснюється ООН.

Як вже було встановлено раніше, під час створення ООН держави-фундатори наділили цю організацію особливими повноваженнями у сфері реалізації санкційних заходів та доручили їх здійснення Раді Безпеки та Генеральній Асамблеї. Відповідно до Статуту ООН головна роль належить Раді Безпеки, яка діє від імені всіх держав-членів ООН і несе головну відповідальність за підтримку миру та безпеки [6]. Лише Рада Безпеки може визначити існування загрози миру або акту агресії, приймати рішення про те, до яких заходів слід вдаватися для підтримання та поновлення міжнародного миру. До того ж, тільки Рада Безпеки здатна визначити стан, який може призвести до виникнення гостроконфліктної ситуації і зробити відповідні рекомендації [6].

З іншого боку, ст. 10 Статуту ООН уповноважує Генеральну Асамблею "обговорювати будь-які питання у межах Статуту, або ті, які належать до повноважень та функцій будь-якого із органів, передбачених цим Статутом" [6].

Генеральна Асамблея ухвалює резолюції необов'язкового характеру про застосування примусових заходів проти держави-члена організації, яка порушила свої зобов'язання, що витікають із Статуту ООН, у таких випадках.

По-перше, Генеральна Асамблея може застосувати санкції проти члена організації, який не виконує свої фінансові зобов'язання. Примусовий захід у такому разі полягає у позбавленні права голосу відповідно до ст. 19 Статуту ООН, у якій, зокрема, читаємо: "Член Організації, за яким існує заборгованість по сплаті Організації грошових внесків, позбавляється права голосу в Генеральній Асамблеї, якщо сума його заборгованості дорівнює або перевищує суму внесків, які він має сплатити за два повні попередні роки" [6]. Генеральна Асамблея, однак, може дозволити такому члену Організації брати участь у голосуванні, якщо вона визнає, що недотримання термінів платежу мало місце через обставини, які не залежать від нього [6].

По-друге, Генеральна Асамблея може за рекомендацією Ради Безпеки застосовувати санкції проти будь-якої держави-члена організації, якщо проти неї запроваджуються заходи Ради Безпеки як превентивні, так і примусові. Ці санкції можуть знаходити вираз у призупиненні здійснення прав та привілеїв, які належать йому як члену організації, позбавлення права голосу в органах ООН. Держава-об'єкт санкцій може також не запрошуватися на міжнародні міжурядові форуми та конференції, які проводяться під егідою ООН [6].

По-третє, Генеральна Асамблея здатна за рекомендацією Ради Безпеки, відповідно до ст. 6 Статуту ООН, застосовувати санкції проти держави-члена організації, яка систематично порушує принципи Статуту та не виконує рішення органів ООН, позбавляючи її членства у цій Організації [6]. Різновидом такої санкції може бути також відмова державі-правопорушнику у її проханні стати членом організації. У практиці ООН мають місце випадки таких дій Генеральної Асамблеї. Так, Південній Родезії було відмовлено у членстві в ООН під час застосування Радою Безпеки примусових заходів проти цієї країни.

Відповідно до п. 1 ст. 11 Генеральна Асамблея уповноважується також розглядати загальні принципи співробітництва у справі підтримання міжнародного миру та безпеки. Їй надається право згідно з п. 2 ст. 11 обговорювати будь-які питання, що відносяться до підтримання миру та безпеки, поставлені перед нею будь-яким членом організації, Радою Безпеки, або державою-не членом ООН, включаючи питання, які визначають роззброєння, і, за певних умов, робити рекомендації щодо таких питань зацікавленій державі або державам, чи Раді Безпеки, або тим й іншим одночасно [6]. До того ж, Генеральна Асамблея привертає увагу Ради Безпеки на ситуації, які "могли б загрожувати міжнародному миру та безпеці" [6]. Однак, Генеральна Асамблея розглядає можливість застосування положень Статуту для обговорення спорів чи ситуацій у разі потреби і відповідно до ст. 11, якщо при цьому дотримуються положення ст. 12, у якій йдеться про те, що "коли Рада Безпеки виконує накладені на неї даним Статутом функції стосовно будь-якого спору чи ситуації, Генеральна Асамблея не може надавати будь-які рекомендації, що стосуються даного спору чи ситуації, якщо Рада Безпеки не запитає її про це" [6]. Обмеження міститься й у ст. 11 п. 2, згідно з яким будь-яке питання з підтримки міжнародного миру та безпеки по якому "необхідно вдатися до дій, передається Генеральною Асамблеєю Раді Безпеки до чи після обговорення" [6]. Це приводить до висновку, який свого часу зробила Є. Александрова: "якщо Генеральна Асамблея взагалі має повноваження за змістом ст. 12 надавати рекомендації з питань підтримки миру та безпеки, то вона не має повноважень приймати такі рекомендації, які передбачають застосування примусових дій. Згідно Статуту Рада Безпеки є єдиним органом, що має таке право" [1, 38]. Такий умовивід логічно співвідноситься із висновками американських фахівців Л. Гудріча й Є. Хамбро, які вказують на існування загального принципу, на якому базується система миру та безпеки за Статутом, а саме, що Генеральна Асамблея є переважно органом обговорення, а Рада Безпеки – органом дії [1, 39].

Утім, практика роботи ООН доводить, що "дії" у даному випадку необхідно віднести до примусових дій по змісту глави VII Статуту. Це підтверджується консультативним висновком й Міжнародного Суду від 20 липня 1962 р., у якому йдеться, що Генеральна Асамблея може вдаватися до заходів по забезпеченню міжнародного миру та безпеки [2, 164]. Отже, під діями щодо загрози міжнародному миру та безпеці, що перебувають у виключній компетенції Ради Безпеки, слід розуміти примусові операції, що, відповідно до практики ООН, полягають у застосуванні колективних збройних заходів.

Відтак, у ході аналізу повноважень Ради Безпеки та Генеральної Асамблеї у сфері застосування санкційних заходів можна дійти висновку про те, що обидві структури ООН по відношенню один до одного мають частково виключні, частково паралельні та частково сумісні повноваження. Так, виключна прерогатива Ради Безпеки полягає у прийнятті резолюцій про застосування колективних санкцій воєнного характеру, у той час, як виключним повноваженням Генеральної Асамблеї є прийняття резолюції про позбавлення права голосу. Паралельні повноваження Рада Безпеки та Генеральна Асамблея полягають у можливості кожного з цих органів обговорювати у різний час і приймати незалежно один від одного резолюції про застосування невоєнних примусових заходів. Резолюції Ради Безпеки мають імперативний характер, у той час як резолюції Генеральної Асамблеї завжди є рекомендаційними. Спільна компетенція Ради Безпеки і Генеральної Асамблеї проявляється в їх прерогативах про призупиненню прав та привілеїв держав-членів і виключенню із членства в ООН.

Окремі повноваження у сфері реалізації санкційних заходів належать і Генеральному секретареві. Його діяльність регулюється ст. 97 Статуту, де він визначається як головна уповноважена особа організації [6]. Відповідно до ст. 99 Генеральний Секретар ООН має право доводити до відома Ради Безпеки ООН про будь-які питання, які, на його думку, можуть загрожувати підтримці міжнародного миру і безпеки [6]. Також у практиці ООН склалося правило, згідно з яким Генеральний секретар може надавати добрі послуги і здійснювати посередництво, діючи на основі резолюцій Ради Безпеки чи Генеральної Асамблеї ООН [4].

Зрозуміло, що накладання санкцій ООН представляє собою певний процес, який регламентується Статутом цієї міжнародної інституції. Розглянемо його особливості. Характерним для Статуту ООН є наявність у ньому значної кількості положень, що визначають порядок застосування санкційних заходів у системі ООН. До них слід, передусім, віднести ст. 18 і ст. 27, які регламентують порядок при-

йняття рішень Генеральною Асамблеєю та Радою Безпеки, разом із положеннями про прийняття рішень щодо запровадження санкцій, які зафіксовані у ст. 5, 6, 14, 19, 35, 41-42 Статуту ООН. Саме дані статті визначають параметри застосування санкційного механізму ООН.

Зокрема, відповідно до ст. 35 Статуту ООН будь-яка держава-член організації може довести до відома Ради Безпеки або Генеральної Асамблеї про "будь-який міжнародний спір або ситуацію, яка здатна спровокувати міжнародний конфлікт або погрожувати підтримці миру та безпеки" [6]. Якщо ж це питання попадає відразу до Ради Безпеки, то вона його обговорює та рекомендує сторонам, які беруть участь у спорі, вирішити його відповідно до положень глави VI, тобто мирним шляхом. Або ж Рада Безпеки формує комісію для розслідування ситуації, якщо вона стосується акту агресії. Після розслідування створена комісія складає доповідь і передає її Раді Безпеки, яка, у свою чергу, обговорює доповідь. Після цього Рада Безпеки визначає, які заходи слід вживати для вирішення суперечностей або врегулювання конфлікту.

Якщо заходи, передбачені главою VI, виявляться недостатніми, і одна із сторін-учасниць конфлікту відмовляється виконувати попередні рішення Ради Безпеки, то остання переходить до застосування проти неї примусових заходів, що визначаються главою VII Статуту ООН, тобто санкцій проти держави, яка не тільки продовжує порушувати свої міжнародні зобов'язання і Статут ООН, але і відмовляється виконувати рішення Ради Безпеки. Ці заходи можуть мати політичний, дипломатичний або економічний характер без застосування збройних сил. Тобто Рада Безпеки може вимагати від членів організації застосування заходів, які включають повний або частковий розрив економічних відносин, залізничних, морських, повітряних, поштових, телеграфних, радіо або інших засобів зв'язку, а також розрив дипломатичних відносин [6]. У випадку, якщо Рада Безпеки ООН вирішить, що вищевказані заходи незбройного характеру можуть виявитися недостатніми, або уже виявилися такими, вона вдається до примусових дій повітряними, морськими, або сухопутними силами, які виявляться необхідними для підтримки або поновлення міжнародного миру та безпеки. Такі заходи можуть включати демонстрацію, блокаду й інші операції повітряних, морських або сухопутних сил членів ООН [6]. Стаття 43 також зазначає, що для цього необхідно, аби всі члени організації, на ознаку внесення свого вкладу у справу підтримки міжнародного миру та безпеки були готові і надали у розпорядження Ради Безпеки за її вимогою і у відповідності із особливою угодою або угодами збройні сили, допомогу і відповідні засоби обслуговування, які є необхідними для підтримки міжнародного миру та безпеки [6].

Отже, Статут ООН чітко визначає санкційний механізм організації із застосування примусових заходів воєнного характеру. Відповідно до ст. 39, 42, 43, положення яких наводилися вище, Рада Безпеки приймає рішення про застосування збройних сил від імені ООН та звертається до держав з вимогою надати в її розпорядження збройні сили, засоби обслуговування тощо. При цьому угоди про надання таких сил і допомоги мають бути укладені заздалегідь Радою Безпеки з державами-членами відповідно до ст. 43. До того, як такі угоди наберуть чинності, порядок організації збройних сил регулюється ст. 106 Статуту ООН, яка визначає: "До того, як такі угоди, які згадані у ст. 43, наберуть чинності, учасники Декларації Чотирьох Держав, що була підписана у Москві 30 жовтня 1943 р., і Франція будуть у відповідності з положеннями п. 5 цієї Декларації, консультуватися один з одним і, у випадку необхідності, з іншими членами організації з метою таких спільних дій від імені організації, які можуть видатися доцільними для підтримки міжнародного миру та безпеки" [6].

Отже, статутні положення діяльності ООН, а також практика реалізації санкційних заходів сформували певну базу для узагальнення їх форм та видів.

Так, Статут ООН передбачає встановлення особливого режиму здійснення санкційних заходів у відповідь на акти збройної агресії через надзвичайно небезпечний характер їх наслідків для всього міжнародного співтовариства. У таких випадках прийнятним є застосування всієї сукупності примусових дій аж до збройного примусу за рішенням Ради Безпеки ООН. П. Конлон, колишній заступник секретаря Комітету по санкціям проти Іраку у цьому плані вказує, що запровадження даного санкційного режиму є складною процедурою з таких причин: адже, по-перше, вимагає встановлення факту порушення міжнародних зобов'язань, по-друге, потребує попередньої оцінки гуманітарних наслідків дії всеохоплюючого режиму санкцій; і, нарешті, тривалим є процес узгодження політичних інтересів держав-членів ООН, особливо постійних членів Ради Безпеки [8]. До того ж, як відзначають фахівці, у такій ситуації важко забезпечити підтримку реалізації санкційних заходів на всіх етапах його функціонування [7, 52]. Саме через ці перепони даний вид санкційного режиму ООН впроваджується нечасто.

Тож до арсеналу санкційних дій ООН входять, як правило, всеохоплюючі економічні та торговельні санкції і більш конкретні заходи, як ембарго на поставки зброї, фінансові і дипломатичні обмеження, заборона на пересування.

Важливим у процесі реалізації санкційних заходів ООН є й те, що міжнародні санкції у зв'язку із загрозою миру та актами агресії застосовуються Радою Безпеки також із залученням регіональних угод, організацій або органів для примусових дій під її керівництвом [6]. Примусові заходи, між тим, не можуть застосовуватись в силу цих регіональних угод, або регіональними структурами без дозволу Ради Безпеки і у випадку застосування Радою Безпеки таких заходів [6]. Також за ст. 54 Статуту Рада Безпеки має бути поінформована про дії, до яких вдаються або які передбачаються регіональними угодами чи регіональними організаціями для підтримки міжнародного миру та безпеки [6].

Відтак, з'ясовано, що санкційний механізм ООН регулюється положеннями Статуту організації, який визначає головними структурами у цій сфері Раду Безпеки і Генеральну Асамблею. Відзначаючи певну їх взаємодоповнюваність у процесі застосування примусових дій, необхідно відмітити, що саме Рада Безпеки є центральним елементом організації із здійснення політики санкцій. До того ж, було встановлено, що механізм ООН з реалізації санкційних заходів функціонує на трьох рівнях – міжнародному, регіональному й національному, які, втім, слабко пов'язані й через це нездатні ефективно забезпечувати контроль за імплементацією рішень ООН по санкціям.

Використані джерела

1. Александрова Э. ООН: объединенные действия по поддержанию мира / Э. Александрова. – М.: Международные отношения, 1978.
2. Международное право / Отв. ред. Ю. Колосов, В. Кузнецов. – М.: Международные отношения, 1994.
3. Пахіль В. Проблема санкцій в діяльності ООН / В. Пахіль. – Автореф. дис… к. політ. н.: 23.00.04. – К., 2000. – 22 с.
4. Резолюция СБ ООН 647(1990) от 11 января 1990 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:www.un.org./russian/document/scresol/1990-res647.pdf
5. Тункин Г. Организация Объединенных Наций: 1945-1965 гг. (международно-правовые проблемы): советское государство и право / Г. Тункин. – М., 1965.
6. Устав ООН [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:www.un.org./ru/documents/charter.
7. Minear L. Toward More Humane and Effective Sanctions Management: Enhancing the Capacity of the United Nations System / L. Minear. – New York, 1997.
8. UN Sanctions Management: A Case Study of the Iraq Sanctions Committee 1990-1994: The Procedural Aspects of International Law Monograph Series. – Volume 24: Ardsley, New York. – 2000. – 205 p.

УДК 322

Микола Митрофанович Гнатко
кандидат психологічних наук, доцент
Київського славістичного університету

ПОЛІТИЧНИЙ МІФ ЯК ЗАСІБ ПОЛІТИЧНОЇ БОРОТЬБИ

Стаття присвячена розгляду політичного міфу як інструменту політичної боротьби, засобу надання певній політичній структурі необхідної ідеологічної та стратегічної стійкості, визначеності, самодостатності. Також аналізуються основні функції політичного міфу та аспекти ефективного застосування політичних міфів у політичних протистояннях як локального, так і геополітичного виміру.

Ключові слова: *політичний міф, політична боротьба, політична ідеологія, міфологічність політичної ідеології, ірраціональність у політиці.*

The article is devoted to the problem of the role of political myth in social life. The author describes the influence of political myths on social cohesion and social stability; the value of political myths in political and public morality, and motivation of political activity of people etc.

Keyword: *a political myth, political behaviour, mythology of policy, political rationality, political irrationality.*

1.Політична боротьба як основна форма політичної активності.

Політична сфера життєдіяльності суспільства виявляє себе насамперед як політична активність, тобто як деяка послідовність політичних актів, активних дій, спрямованих на досягнення певних політичних цілей. Такі цілі, назагал, можуть бути доволі різними, та в кінцевому підсумку вони зводяться до посідання (отримання, здобування, завоювання, захоплення …) певного рівня суспільної влади, передусім у її політико-адміністративному вимірі (в ідеалі, в межі – абсолютної у загально-світовому масштабі). За ідеєю, ця влада має бути застосована для суспільного втілення консолідованої колективної волі певної частини громадян відповідного соціума, відповідного суспільства. Певної частини таких громадян, оскільки в достатньо масштабному і складному соціумі, яким, вочевидь, є практично будь-яке сучасне суспільство, виділяється мінімум декілька згаданих консолідованих колективних воль, кожну з яких відстоює і утверджує своя громадсько-політична структура (політична партія, громадсько-політичне об'єднання, громадянський рух політичного спрямування тощо).

Враховуючи те, що цих колективних воль у суспільстві є декілька, і що вони відмінні між собою, легко зробити простий висновок щодо того, що ці волі в ході політичної життєдіяльності соціума зіштовхуються між собою і взаємодіють за універсальними законами політичної боротьби. Якщо до цього додати вищенаведену обставину, що влада в соціумі є бажною метою для наявних суб'єктів політич-

© Гнатко М. М., 2011

ної активності і що її ніколи, в принципі, не буває забагато, дійдемо закономірного висновку, що основною формою політичної активності в суспільстві є, власне, ніщо інше, як політична боротьба.

Політична боротьба, як відомо, може здійснюватися різноманітними засобами і в найрізноманітніших формах [2; 6; 7; 9; 11; 27]. За великим рахунком, будь-яка сфера суспільної життєдіяльності може постати полем політичної боротьби, а діапазон її засобів майже безмежний: від ракетно-ядерної зброї до "експлуатації" особистісних слабкостей впливових осіб відповідного соціуму чи й людства загалом. Зрозуміло, що йдеться, приміром, не про безпосереднє військово-бойове застосування ракетно-ядерного потенціалу певної країни чи (що не слід виключати в майбутньому) потужного терористичного угруповання, а використання його як інструменту політичного тиску на політичних противників ачи опонентів.

За великим рахунком, там, де відсутня політична боротьба, відсутня і справді політична активність, оскільки аспект політичності передбачає утвердження деякої колективної волі за межами безпосереднього кола її наявних – у певний момент часу – носіїв, тобто, іншими словами, деякого нав'язування цієї волі тим, хто доки що до її носіїв не належить, а це сутнісно передбачає, принаймні, потенційно, реалізацію деякого насилля, що може здійснюватися лише через формат відповідної боротьби.

Будь-яка боротьба, в тому числі й політична, не може здійснюватися без використання тих чи інших засобів. Конкретика засобів політичної боротьби практично безмежна, але все її розмаїття може бути зведене до декількох основних типів. Відповідний аналіз засвідчує, що таких основних типів є три, якщо суто силові, військові засоби не відносити до політичних, а розглядати як цілком окремі, власне, засоби суто військової боротьби/війни. Серед них виділимо: 1) економічні; 2) правові; 3) інформаційні [2; 11; 22; 25].

Економічні засоби ведення політичної боротьби є доволі поширеними і найяскравіше проявляють себе у суспільствах з так званим ринковим принципом організації їх економічної життєдіяльності. Конкретними прикладами застосування цих засобів є: фінансування (цілковите або ж часткове утримання) певних засобів масової інформації, які втілюють відстоювання політичних інтересів суб'єкта фінансування; фінансування політичних виборчих кампаній "потрібних" осіб; проплата відповідних замовних статей тим чи іншим журналістам; фінансування певних соціальних проектів від імені відповідної політичної структури; підкуп певних суддівських структур з метою отримання відповідною структурою деякого політичного виграшу; проплата певних громадянських акцій, покликаних підняти авторитет власної політичної структури або/і підірвати такий у конкуруючої політичної структури; використання економічних стимулів з метою рекрутування у лави своєї політичної організації (чи її структур у різноманітних органах влади) з лав політичних конкурентів бажаних (в якісному чи кількісному сенсах) осіб тощо.

Сюди ж, вочевидь, слід віднести також дії, спрямовані на проплату бажаних для своєї політичної сили рішень певних, не підконтрольних їй, органів адміністративної влади. Прикладом, скажімо, може бути проплата юридичної реєстрації якогось осередку своєї політичної організації чи кандидата від неї на певних політичних виборах, як і проплата недопущення юридичної реєстрації аналогічних репрезентантів конкуруючої політичної структури. Наведені вище дії політичної сили як засоби боротьби з конкурентами, як видно зі зазначених прикладів, можуть бути законними чи незаконними, але ключовий їхній компонент – це економічний ресурс.

Правові засоби політичної боротьби загалом характеризуються застосуванням (або ж апеляцією до) тих чи інших правових норм, традицій та цінностей з метою утвердити власні політичні інтереси, волю та ідеали у змаганні зі своїми політичними опонентами-конкурентами. Власне, формування і затвердження певної системи законодавства у будь-якій країні – це є один з прикладів застосування правових засобів у політичній боротьбі відповідних політичних структур. Скажімо, стаття у Конституції колишнього СРСР, яка проголошувала КПРС єдиною законною політичною силою у ньому, була правовим інструментом унеможливлення будь-якої політичної конкуренції цій особливій політичній партії-монополісту в радянській політичній системі, отже, була правовим засобом політичної боротьби цієї політичної структури проти навіть потенційних політичних суперників.

Інший приклад правових засобів політичної боротьби – це законодавча заборона у деяких країнах громадсько-політичних структур певного ідеологічного спрямування, як правило таких, які характеризуються виразним радикалізмом аж до екстремізму, ультрацентралізмом, релігійним фанатизмом (теократичні партії та рухи), або ж просто таких, які в ході політичної боротьби можуть створити серйозну конкуренцію наявній правлячій, панівній політичній структурі. Сюди ж має бути віднесена і законодавча заборона навіть не конкретних політичних партій, а деяких ідеологій, приміром, фашистської, комуністичної, нацистської (етно-шовіністичної), теократичних різного конфесійного спрямування тощо, на основі яких могли б сформуватися відповідні централістичні, ультра-автократичні громадсько-політичні структури. До речі, під правову заборону найчастіше підпадають політико-ідеологічні доктрини і об'єднання, які сприяють втіленню консолідовано-монолітної, жорстко цілеспрямованої політичної активності, тобто, такі, які можуть забезпечувати високоефективну політичну боротьбу відповідних суб'єктів політичної життєдіяльності. Все, що сприяє, навпаки, аморфізації, зниженню ефективності політичної активності її суб'єктів, майже ніколи у світовій історії не піддавалось правовим заборонам чи обмеженням.

Та найбільш широким є поле вибору інформаційних засобів ведення політичної боротьби. Власне кажучи, у сучасному світі питома вага саме інформаційних засобів цієї боротьби, порівняно з

іншими її засобами, є найбільшою і весь час поступово зростає. І це, звісно ж, не є випадковим. Інформаційні засоби ведення політичної боротьби, на відміну від інших таких засобів, є значно більш диференційованими і більш адресними у своїй дії, а також значно менш відвертими і прямолінійними, що, в кінцевому підсумку, робить їх ефективнішими і адекватнішими сучасності, ніж решта засобів політичної боротьби [1; 5; 9; 12; 20; 22].

У своїй конкретності ці інформаційні засоби є дуже розмаїтими. Серед них зустрічаються найрізноманітніші інформаційні конструкти. Одним з найвагоміших в цьому сенсі є такий інформаційний конструкт як міф.

Що ж таке міф як явище узагалі і як засіб політичної боротьби зокрема? З цього приводу в науковій літературі є величезна кількість публікацій, що дають різноманітні визначення, інтерпретації, розуміння тощо [3; 15; 17; 18; 19; 26; 28]. Одним з найавторитетніших дослідників феномена міфу є О.Лосєв. Він тлумачить міф як найвищу за своєю конкретністю, максимально інтенсивну і найнапруженішу реальність [19]. Згідно з О.Лосєвим, міф – це абсолютна даність об'єкта і суб'єкта, завершена істина, що постає як безпосередня дійсність.

На думку сучасних дослідників феномена міфу, він становить собою особливий інформаційний конструкт, що, будучи наповненим деяким імперативним, беззаперечним знанням, втілює певний тип світогляду у всій сукупності природних, культурних і власне людських вимірів, і відображає життя у всіх його багатстві, глибині, насиченості та розмаїтті, що, у свою чергу, породжує особливу сенсову реальність, у якій набувають виключної значущості – аж до абсолютності – певні вищі цінності буття [3; 26].

Для подальшого аналізу ролі та значення міфу в контексті політичної боротьби слід зупинитися на основних функціях, що властиві міфові, як суспільно-політичному і соціально-психологічного явища. Наявні наукові напрацювання щодо цього дають цілковиті підстави дійти висновку, що найважливішими серед них є такі: аксіологічна (задає певну ціннісну шкалу соціальним явищам та людським взаємовідносинам, визначаючи відповідний шкальний пункт відліку); еволюціоністська (або антропологічна; окреслює напрямок та критерії відповідної соціальної еволюції); компенсаторна (амортизує негативні емоційні переживання "соціального" походження); комунікативна (сприяє формуванню світоглядної основи соціальної комунікації у відповідному соціумі); консолідуюча (відповідає за витворення об'єднуючого підґрунтя для згуртовуючої взаємодії між відповідними соціальними суб'єктами); мобілізаційна (стимулює актуалізацію серед осіб, що складають відповідний соціум, внутрішньо-особистісних спонукальних чинників масових спільних дій); нормативно-ритуалістична (імперативно обґрунтовує та утверджує певні соціальні норми і ритуали); онтологічна (абсолютизує буття певної соціальної спільноти, надаючи її існуванню якості надцінності); праксеологічна (освячує вказанням на зв'язок з вищими сенсами певну суспільно-політичну практику); сигніфікативно-моделююча (втілюється у формуванні на рівні відповідного соціуму певної символічно-знакової системи відображення дійсності та моделювання в ній деяких міфовідповідних соціальних процесів і подій); стабілізуюча (забезпечує стійкість існування відповідного соціуму, його імунітет щодо різноманітних деструктивних впливів та процесів на складних етапах свого розвитку); телеологічна (сприяє успішному покладанню відповідним соціумом глобальної, екзистенційної мети власного існування як беззаперечного, самопрограмуючого імперативу останнього) [3].

Зазначений комплекс функціонального призначення міфів у соціумі певною мірою підпорядковується узагальнюючій їх функції: інтегративно-ідентифікаційній, яка забезпечує цілісність, стабільність і єдність відповідної спільноти через соціально-психологічний механізм ідентифікування особи, як складової цієї спільноти, з нею.

Якщо врахувати значущість всіх окреслених вище функцій міфу для життєдіяльності будь-якого соціуму і актуалізувати діалектичну суть міфу як такого, глибоко вивчену тим же О.Лосєвим [19], то закономірно дійдемо висновку, що будь-який масштабний суспільно-політичний, правовий, духовно-релігійний чи соціально-психологічний феномен не може витворюватися і розвиватися поза сферою міфологічного. Отже, цілком зрозуміло, що серйозна політична боротьба жодним чином не може успішно реалізовуватись, якщо міфи не будуть активно застосовуватись як важливі засоби її ведення.

В чому ж, насамперед, може виявлятися значущість політичних міфів, тобто міфів, які змістовно втілюють певні політичні ідеали, взірці, цінності тощо, як вагомих інструментів політичної боротьби?

Серйозна політична боротьба – це боротьба універсальна, всеохопна, системна, в своєму межовому вираженні – боротьба не на життя, а на смерть. У цьому сенсі цілком слушною є зауважа, що війна – це продовження політичної боротьби іншими, збройними, методами. І тому певною аналогією серйозної політичної боротьби є боротьба міжконфесійна у релігійному вимірі буття соціума. Історичний досвід чітко засвідчує, що у міжконфесійній боротьбі шанс на перемогу мали лише ті конфесії, які породжували масову релігійну одержимість, масовий релігійний фанатизм. Власне у політичній сфері яскравими прикладами значущості певної ідеологічної одержимості маси учасників відповідних громадсько-політичних структур, яка й забезпечила значною мірою великий практичний успіх цих структур, є, приміром, рух Гарибальді в Італії, нацистський рух в Німеччині, більшовицький рух у Російській імперії тощо.

Все це, звісно, жодним чином не є випадковим, а цілком закономірним, адже у боротьбі колективних воль, що, як вже зазначалося, і становить квінтесенцію боротьби політичної, визначальною є непохитність політико-ідеологічних, ціннісних позицій та принципів суб'єктів такої боротьби: від окремої людини до всієї політичної структури, при тому, що власне тактика боротьби може бути надзви-

чайно пластичною, гнучкою. Саме тому розумна ціннісна, політико-ідеологічна одержимість учасників політичних структур є такою важливою у серйозній політичній боротьбі.

Тому успіх у такій боротьбі потребує, зокрема, надійного ідеологічного фундаменту, який може бути лише частково раціональним, оскільки все раціональне, в принципі, може бути спростоване іншим раціональним, і лише аксіоматичне ірраціональне, яке приймається як дещо абсолютно беззаперечне, імперативне, серцевинно-позарефлексивне, таке, що відмітає будь-які спроби його аналізувати, ставити під сумнів, раціонально осягати, таке, що за жодних обставин не обговорюється – лише таке наповнення політичної ідеології може забезпечити її стійкість і непохитність (принаймні, в очах її носіїв). І власне міфологічне, міфи і міфологеми, як аксіоми у відповідних галузях математичних наук, як догмати і канони в релігійній сфері, лише є по-справжньому спроможними витворити наріжний фундамент непохитності будь-якої політичної ідеології. Це – ключовий аспект значущості та ролі міфів у контексті політичної боротьби.

Але цим аспектом вага та ефективність політичних міфів як інструментів політичної боротьби не обмежується. Вони можуть успішно застосовуватись для об'єднання політичних структур, котрі без певної спільної міфологемної основи могли б поставати прямими конкурентами і навіть ворогами в силу амбіцій їхніх лідерів, розбіжностей у деяких ідеологічних постулатах чи виборі тактики політичних дій тощо.

Окрім того, суспільно-політичні міфи є ефективним інструментом підриву світоглядної бази політичних опонентів, розмиву ідеологічних концептів останніх або ж формування залежності одних політичних чи державних структур від інших. Все це, за умілого використання відповідних суспільно-політичних міфів, може істотним, а то й вирішальним, чином дезорганізувати політичну чи державну діяльність опонентів [4; 8; 14; 23; 24].

Прикладів такого ефективного застосування суспільно-політичних міфів в історії багатьох країн і політичних структур існує величезна кількість. Одним з таких яскравих прикладів може слугувати використання сучасною Росією давно закоріненого у масовій свідомості як українців, так і росіян, міфу про Київську Русь як "колиску трьох братніх народів – білоруського, українського та російського". Для людей, які засвоїли цей міф як беззаперечну істину, будь-яке розуміння його як тенденційної вигадки є неприйнятним і абсурдним, тоді як реальний історичний аналіз чітко засвідчує, що якраз згадане вище міфічне твердження є насправді абсурдним і так звана Київська Русь є не що інше, як виключно тодішня українська держава, що мала свою автентичну назву Русь, тоді як білоруська та московська (суттєво згодом російська) етнонаціональні спільноти виникають значно пізніше і жодного прямого стосунку до Русі-України не мають [4; 20].

Та цей міф є дуже живучим, його постійно підживлюють і всіляко підтримують, зокрема, сучасні російські можновладці, а також деякі кола в самій Україні, яким вигідно зберігати його як в українській, так і в російській масовій свідомості. І він, цей міф, виявляє свою ефективність хоча б у тому, що створює сприятливе ідеологічне підґрунтя для збереження сучасною Росією потужного політичного контролю як над сучасною Білоруссю, так і над сучасною Україною, попри їх формально-юридичну державну незалежність.

З іншого боку, довіра до цього міфу значної частини населення сучасної України якщо не блокує, то, принаймні, серйозно ускладнює формування в Україні повноцінної демократичної національної держави та україно-центричного громадянського суспільства, без чого жодної стабільної перспективи свого існування українська державність не має і мати не може [10; 13; 16; 20; 21].

І зрозуміло чому: якщо цей міф сприймати як істину, то виникає уявлення про ледь не єдиний і неподільний білорусько-українсько-російський народ (що є вже цілковитою маячнею), а отже, про несуттєвість того, скажімо, в якому місті на території проживання цієї нероздільної "трійці" буде знаходитись столиця будь-якого з її компонентів (в різних чи в одному для всіх трьох), якою мовою з відповідних трьох мов буде послуговуватися кожний компонент "трійці" (кожен своєю чи всі якоюсь однією), якою буде їхня державність – у кожного своя чи якась спільна тощо.

Якщо до цього ще додати нагнітання уявлень про великі зовнішні загрози для всіх трьох компонентів міфічної "братерської трійці", то мимохіть у масовій свідомості білорусів, українців та росіян актуалізується бажаний для московських можновладців висновок: треба гуртуватись, столиця, мова і державність має бути одна, а для визначення якими конкретно вони мають бути достатньо примітивного механістичного підходу – який з цих трьох компонентів нині має найбільшу потужність (військову, економічну, політичну…), той нехай і відіграє в гуртуванні вирішальну роль. А отже мають бути: спільна мова – звісно, російська, спільна державність – звісно, російська, спільна столиця – звісно, Москва. Ну, і все решта – звісно, російське, звісно, московське. Зі, звісно, повною монополією на контроль за всіма компонентами "братерської трійці" чільних московських можновладців. І в цьому контексті якісь білоруська чи українська етнонаціональні спільноти, якісь білоруська чи українська мови, не кажучи вже про білоруську чи українську національні держави – прикрі тимчасові непорозуміння, які бажано якнайшвидше усунути для блага всіх "людей доброї волі".

І, проаналізувавши широку громадську думку в сучасній Україні, ми легко можемо бачити, що, за відсутності масованої інформаційної противаги підтриманню та утвердженню зазначеного міфу, останній продовжує істотно негативно впливати на сучасні процеси українського державотворення, на можливості та підтримку україно-центричних громадсько-політичних структур в Україні тощо.

Відтак, підсумовуючи, доходимо висновку, що в сучасній політичній боротьбі суспільно-політичні міфи справді є вагомим і ефективним інструментом її ведення, особливо в ідеологічно-стратегічному вимірі.

Використані джерела

1. Арабаджиєв Д.Ю. Політичний міф як фактор розвитку сучасної політичної свідомості / Арабаджиєв Д.Ю. // дис. … канд. політ. наук. – ЗНУ, Запоріжжя, 2006. – 181 с.
2. Арон Р. Мир і війна між націями / Арон Р. ; пер. з фр. – К.: МП "Юніверс", 2000. – 685 с.
3. Барт Р. Мифологии / Барт Р. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 234 с.
4. Белинский В. Страна Моксель, или Открытие Великороссии: Роман-исследование / Белинский В. – К.: Вид. ім. О.Теліги, 2006. – Т. 1—3.
5. Бергер П. Социальное конструирование реальности / Бергер П., Лукман Т. – М.: Academia-центр, 1995. – 324 с.
6. Берус В.В. Современная социально-политическая мифология / Берус В.В. // Политическая жизнь и мысль: история и современность. – Барнаул: Тарус, 1993. – С. 38–56.
7. Гаджиев К.С. Введение в геополитику / Гаджиев К.С. – М.: Логос, 1998. – 416 с.
8. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Гнатюк О. ; авториз. пер. з польськ. – К.: Критика, 2005. – 528 с.
9. Головатий М. Політична міфологія / Головатий М. – К.: МАУП, 2005. – 148 с.
10. Горбатенко В.П. Модернізація українського суспільства у контексті сучасних цивілізаційних процесів / Горбатенко В.П. // Дис. … докт. політ. наук. – Ін-т держави і права ім. В.М.Корецького. – К., 1999. – 379 с.
11. Гринів О. Україна і Росія: партнерство чи протистояння? (етнополітологічний аналіз) / Гринів О. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 384 с.
12. Гуцало Є. Ментальність орди. Статті / Гуцало Є. – К.: Видав. центр "Просвіта", 1996. – 176 с.
13. Ігнатов В.О. Національна держава: національний і наднаціональний виміри / Ігнатов В.О. //Дис. … докт. політ. наук. -- Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. – К., 1996. – 412 с.
14. Іщук В. Україна: проблема престижності та ідентичності: масова комунікація і культура як суб'єкти формування громадянської та національної свідомості / Іщук В. – К.: Смолоскип, 2000. – 89 с.
15. Каганский В.Л. Россия и Миф о России / Каганский В.Л. // Неприкосновенный запас. – 1999. – № 3(5). – С. 12–15.
16. Кресина І. Українська національна свідомість у контексті сучасних політичних процесів / Кресина І. // Дис. … докт. політ. наук. – Ін-т держави і права ім. В.М.Корецького. – К., 1999. – 451 с.
17. Левенець Ю. Роль національного міфу у відродженні національної свідомості українського народу / Левенець Ю. // Нова політика. – 2001. – № 2. – С. 50–53.
18. Левкиевская Е. Русская идея в контексте исторических мифологических моделей и механизмы их сакрализации // Мифы и мифологии в современной России / Под ред. К.Аймермахера, Ф.Бомсдорфа, Г.Бордюгова. – М.: АИРО-XX, 2000. – С. 152 – 174.
19. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / Лосев А.Ф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 541 с.
20. Лукинюк М. Обережно: МІФИ / Лукинюк М. – К.: Вид. ім. О.Теліги, 2000.
21. Михальченко М.І. Соціально-політична трансформація України: реальність, міфологеми, проблема вибору / Михальченко М.І., Журавський В.С., Танчер В.В. // НАН України. Ін-т соціології. – К.: Логос, 1997. – 178 с.
22. Панарин И. Технология информационной войны / Панарин И. – М.: КСП+, 2003. – 389 с.
23. Розумний М. Алгоритми національного само опанування / Розумний М. – К., 2008. – 112 с.
24. Розумний М. Суспільні ідеї як чинник формування політичної нації / Розумний М. // Дис. … канд. політ. наук. – КНУ, К., 2007. – 188 с.
25. Формирование и функции политических мифов в постсоветских обществах: Сб. научн. трудов – М.: РГГУ, 1996. – 518 с.
26. Хюбнер К. Истина мифа / Хюбнер К. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
27. Шульга М.А. Сучасні російські геополітичні концепції: витоки, засади, еволюція / Шульга М.А. // Дис. … докт. політ. наук. – КНУ, К., 2006. – 467 с.
28. Cassirer E. The Myth of the state / Cassirer E. – New-York, 1955. – 355 p.

УДК 321

Вадим Валерійович Волянський
здобувач Одеської національної академії зв'язку
ім. О.С. Попова

МОДЕЛІ Й ПРАКТИКИ ДЕРЖАВНОЇ МЕДІАПОЛІТИКИ У СУЧАСНОМУ СВІТІ

У статті аналізуються моделі державної медіаполітики в межах різних політичних режимів. Проведено порівняльний аналіз медіаполітики в тоталітарних, авторитарних і демократичних державах. Зроблено висновок про те, що в демократичній державі ЗМІ виступають як найважливіший і необхідний посередник у відносинах між державою і громадянським суспільством.

Ключові слова: *медіаполітика, держава, політичні режими, громадянське суспільство.*

This article analyzes the existing models of state mediapolitiki depending on the existing political regimes. A comparative analysis of mediapolitiki totalitarian, authoritarian and democratic states. It is concluded that in a democratic state media act as an important and necessary intermediary between the state and civil society.

Keywords: *mediapolitika, state, political regimes, civil society.*

© Волянський В. В., 2011

У науковій літературі описується декілька моделей державної політики щодо ЗМІ. Мета даної статті – виділити сутнісний зміст цих моделей. Завдання статті: проаналізувати принципи медіаполітики в умовах різних політичних режимів.

Проблема виявлення механізмів взаємодії ЗМІ з державою й ширше – суспільством – стає актуальною для політичної науки у міру накоплення нею достатнього масиву емпіричних даних, осмислення яких дозволяє створювати ідеальні моделі, тобто схематичні описи процесу, що фіксує загальні принципи. Це свідчення певного "взросління" молодої науки. Для комунікативістського напряму політичної науки таким етапом стала концепція трьох американців – професорів Іллінойського й Стенфордського університетів, теоретиків та істориків преси – Фреда С. Сіберта, Уілбура Шрама та Теодора Пітерсона, викладена в книзі "Чотири теорії преси", що опублікована в США в 1956 р. [1]. Автори описують 4 теорії функціонування преси, кожна з яких відповідає певній соціально-політичній системі: авторитарна теорія; лібертаріанська теорія; теорія соціальної відповідальності; радянська комуністична теорія.

Авторитарна система є найстаршої, народженої в Європі у відповідь на появу першого масового ЗМІ – газет, які з початку ХУП в. перетворюються в регулярні видання, а деякі й у щоденні, "коли суспільство й рівень техніки досить просунулися вперед, щоб створити те, що ми сьогодні називаємо "масовими засобами комунікації" [1, 25].

Метою авторитарного політичного режиму є забезпечення слухняного електорату (який має певні інформаційні й політичні права). Головним завданням держави стає встановлення контролю й маніпулювання медіаструктурами. В умовах авторитаризму ЗМІ не є провідною силою в інформаційному просторі, їхня діяльність спрямована на обслуговування інформаційних потреб влади. Однак на відміну від тоталітарної держави, в авторитарній державі ЗМІ одержують певні можливості політичного впливу й навіть деяку незалежність, зумовлену збереженням мінімальних свобод у суспільстві й політичному потенціалі населення.

Основні принципи авторитарної моделі:

- вищою цінністю є держава, група важливіше індивіда, а людина здатна реалізувати свій потенціал тільки як член суспільства;

- знання доступні тільки в результаті розумового зусилля, до чого не всі люди схильні. Тому "мудреці", які здатні до аналізу й синтезу, повинні стати радниками правителів. Доступне "мудрецям" знання стає нормою для суспільства в цілому, сприяючи досягненню єдності, за якого держава могла б функціонувати з метою досягнення блага для всіх. Норма розумілася як однодумність, досяжна лише в умовах постійного нагляду й контролю;

- діяльність преси не повинна призводити до підриву існуючої влади або встановленого порядку; у її матеріалах не повинна втримуватися критика домінуючих у суспільстві політичних і моральних цінностей; за дотриманням цього стежить цензура. Критика влади може розглядатися як карний злочин, а журналісти не є незалежними навіть усередині професійної організації.

Функціонування преси в умовах авторитарного політичного режиму ґрунтується на: державній монополії на видання; ліцензуванні діяльності преси; карному переслідуванні за публікації недозволених відомостей.

Отже, в рамках авторитарної системи преса є "служницею" влади, що повністю залежить від неї й пропагує пануючі ідеологічні установки.

До ХХ ст. авторитарна теорія, здавалося б, зійшла зі сцени. Однак, як вважають дослідники, вона відродилася в діяльності ЗМІ у Радянському Союзі. Теоретичною основою виділення цієї системи масової комунікації стала концепція тоталітаризму, розвинена в працях німецько-американського філософа Хани Арендт, насамперед у її праці "Джерела тоталітаризму" (1951 р.), яка була надзвичайно популярна в 50-60-і роки ХХ ст.

В умовах тоталітарних режимів контроль держави над ЗМІ виявився в найбільш послідовній і жорсткій формі. За тоталітарного політичного режиму інформаційна сфера перебуває під повним контролем держави, що є однією з характерних ознак даного режиму (К. Фрідріхов,З. Бжезинський).

Незалежних ЗМІ не існує, всі вони перебувають у руках держави й перетворюються в ефективну пропагандистську машину. Населенню доступна лише одна офіційна, державна точка зору на події, що відбуваються. Доступ опозиції до ЗМІ повністю блокується (опозиції як такой не існує). ЗМІ слугують засобом твердження офіційної ідеології. Залишаючись важливим елементом системи формування масових комунікацій, вони мають суто технічний статус і використаються тільки для трансляції звернень держави до суспільства. Тобто ЗМІ виконують роль технічних інструментів держави-партії як синтетичного інституту влади. ЗМІ навіть не мають права на коментар. Цей інформаційний інститут не має політичного значення і є навіть не інструментом ідеологічного контролю за населенням, а скоріше формою імітації присутності громадськості в інформаційному просторі. Відтак, говорити про існування державної політики щодо ЗМІ в таких умовах не доводиться. Сучасним прикладом може слугувати Саудівська Аравія, влада якої вирішила посилити цензуру в ЗМІ. Правитель країни король Абдулла опублікував з цього приводу новий декрет, відповідно до якого відтепер журналістам заборонено публікувати будь-які матеріали, які суперечать закону шаріату або слугують інтересам іноземних держав, що представляє загрозу національній безпеці. Порушники змушені платити високі штрафи – до 133 тис. доларів США. У влади є право закрити видання за порушення декрету або заборонити конкретному журналістові публікуватися в ЗМІ довічно. Отже, ЗМІ в цій країні суворо контролюються

владою. Жорсткість пов'язують із революціями в Тунісі і Єгипті й безладами в інших країнах Північної Африки й Близького Сходу [2].

Як відомо, спочатку інтернет сформував світовий ринок новин, непідконтрольний державній владі, але надалі державні органи в ряді країн стали намагатися контролювати інтернет-комунікацію. Наприклад, Китай, Північна Корея ввели систему непрямого державного контролю за інтернет-комунікаціями. У США у минулому прийняті етичні кодекси користувачів у мережі, виконання яких носить добровільний характер [3].

Прикладом тотальної цензури інформації в інтернеті є Китай, у столиці якого функціонує офіс управління інтернет-пропагандою. Співробітники цього офісу у випадку невідповідності розповсюдженої інформації офіційним версіям відправляють вимоги редакторам видалити ту або іншу інформацію, заборонити коментарі читачів тощо. Контакти з редакціями здійснюються тільки в електронній формі. Редакторам, які відмовляться виконати вказівки, загрожує звільнення. Facebook, Twitter та Youtube у Китаї заборонені.

У Казахстані всі блоги в зоні.kz прирівняні до засобів масової інформації, а відтак вимагають державної реєстрації. Це стосується і всіх інтернет-видань, що дає можливість Казахтелекому заборонити діяльність нелояльних ЗМІ. У Казахстані діє закон про заборону втручання в приватне життя, порушників якого очікує карне переслідування, а також закон про лідера нації, відповідно до якого ЗМІ не мають права критикувати Президента Н. Назарбаєва. У серпні 2011 р. Казахстан закрив доступ до 13 іноземних інтернет-сайтів, обвинуативши популярну в рунеті незалежну площадку обміну інформацією й думками "Живий журнал" у посібництві терористам.

Офіційний Мінськ боротьбу проти неугодних інтернет-сайтів почав ще в 2009 р. Тоді президент О. Лукашенко своїм указом створив окрему спецслужбу – Оперативно-аналітичний центр. Представники центру, за даними білоруських опозиціонерів, разом зі співробітниками Аналітичного центру при президенті, влаштовували DOS-атаки проти опозиційних ресурсів, а також займалися троллінгом (головним чином у форумах рунету) у темах, присвячених Білорусі.

Раніше президент Білорусі О. Лукашенко, який зіштовхнувся з масовими протестами на тлі обвалу національної валюти й проблем в економіці, загрожував покаранням за заклики в соціальних мережах до непокори владі [4].

Повстанська хвиля, що скинула диктаторів у країнах арабського миру , які правили десятиліттями й здавалися непорушними, вселила тривогу в деякі подібні пострадянські режими. Силовики цих режимів вбачають в інтернеті засіб мобілізації й координації революціонерів.

Ще одним прикладом офіційної цензури є африканський Судан. У структурі національної спецслужби існує медіа-секція, до повноважень якої входить відстеження інформації в засобах масової інформації. Офіцер спецслужби має право заборонити будь-який матеріал. У випадку відмови виконати вказівку може бути конфіскований тираж. Технічно це просто, оскільки в друкарні чергує офіцер спецслужби, до повноважень якого входить вилучення тиражу із забороненими матеріалами.

Слід зазначити, що для підтримки тоталітарного режиму державні ЗМІ не менш важливі, ніж масові репресії й одержавлення економіки, оскільки саме з їхньою допомогою формується масова підтримка режиму, його культурна легітимація.

Лібертаріанська система – це модель незалежної преси або вільного ринку ідей, яка виникла як опозиція авторитарній моделі. Ідеї, закладені в цій теорії, відповідають американському Біллю про права й протягом майже двох століть були етичними орієнтирами для журналістів США й Великобританії. В її основі відомі погляди творців теорії свободи преси Д. Мільтона, Д. Локка, І. Бентама, Д. Мілля, вказані в перших трьох положеннях і частково в п'ятому. Четверта теза з'являється пізніше, відбиваючи нову дійсність.

Основні положення цієї моделі:

- поширення інформації повинне бути доступно для індивіда без попереднього дозволу або ліцензування (визнання рівності всіх громадян на вільний доступ до інформації);
- критика уряду, офіційних органів або політичних партій не повинна бути карною;
- публікації не повинні піддаватися цензурним обмеженням, як не повинно бути перешкод у зборі матеріалів, що ведуться законними засобами;
- не повинно існувати обмежень для поширення матеріалів мас-медіа через державні кордони;
- журналісти повинні мати незалежність усередині інституту масової комунікації, а найважливішою формою вирішення спорів між пресою й владою є суд.

Особливість цієї моделі – у забезпеченні пресі таких можливостей контролю над урядом, який жоден інший інститут не міг дати. Саме в рамках цієї теорії складається уявлення про пресу як "сторожового пса демократії".

Такі якісні зміни місця й ролі ЗМІ в публічній і інформаційній сферах відбуваються в умовах демократії. Спочатку ЗМІ здійснюють окремі замовлення громадськості, а потім перетворюються в самостійний інститут, що позиціонує себе як основного виразника суспільної думки, самого оперативного посередника в системі представництва громадських інтересів, гаранта свободи слова й совісті, інструмента суспільного контролю за владою й спонукання її до відповідальності перед населенням. Законодавство закріплює різноманіття форм ЗМІ й форм власності, їхню вільну конкуренцію, а наро-

таючий плюралізм державних і приватних ЗМІ, конституційно-правові гарантії захищають їх від сваволі влади.

Очевидно, що такого роду трансформація системи представництва громадських інтересів в інформаційному просторі зумовлює зміну стилю й характеру державної політики, що спрямована в основному на підтримку відносин зі ЗМІ як самостійним і авторитетним партнером. Звичайно, і в цих умовах держава не відмовляється від контролю за ЗМІ (наприклад, в 1980-х роках у Франції в держави була монополія на телемовлення на всій території країни). Однак цей контроль вона намагається здійснювати насамперед з метою збереження в їхній діяльності пріоритету суспільних інтересів і створення умов підтримки суспільного консенсусу, а також для запобігання використання ЗМІ проти інтересів самого населення.

У міру розвитку демократії й переходу суспільства до постдемократичної організації влади й інформаційного простору з'являються нові тенденції у взаєминах держави й ЗМІ. Характерні для цього етапу процеси інтенсифікації інформаційних обмінів, збільшення швидкості приросту інформації й багатства інформаційних послуг, звуження публічних відносин держави й суспільства змінюють можливості й самих ЗМІ, і держави.

Засоби масової інформації дедалі більше орієнтуються на застосування технологій шоубізнесу, пріоритет розважального в політичному інформуванні, що знижує якість суспільних дебатів і витісняє аналітичну пресу на узбіччя масового інтересу. Підсилюється й маніпулятивний потенціал ЗМІ. Такого роду факти й тенденції нерідко ведуть до незбалансованої подачі інформації, підриву демократичних цінностей, демобілізації електорату, наростанню відчуження громадян від політики.

Сучасна демократична держава змушена застосовувати переконання, а не примус, реалізуючи ті або інші політичні рішення, а найважливішим каналом, за допомогою якого держава може впливати на суспільну думку, також є ЗМІ.

Отже, у демократичній державі ЗМІ виступають як найважливіший і необхідний посередник у відносинах між державою й громадянським суспільством.

Використані джерела

1. Сиберт Ф.С. Четыре теории прессы / Ф.С.Сиберт, У. Шрам, Т.Питерсон; пер. с англ. – М.: Вагриус, 1998. – 244 с.

2. В СМИ ужесточили цензуру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gazetavv.com/analytics/world/16337-v-smi-uzhestochili-tsenzuru-30042011190000.html

3. Прайс М. Масс-медиа и государственный суверенитет / М. Прайс. — М.: Институт проблем информационного права, 2004. — 332 с.

4. РФ, Беларусь и Казахстан возьмут социальные сети под контроль? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://podrobnosti.ua/power/2011/09/15/791581.html.

УДК 321(410)

Микола Миколайович Кулачинський
старший викладач
Одеського національного медичного університету

ПОЛІТИЧНІ ВИБОРИ У ВЕЛИКОБРИТАНІЇ: ТЕХНОЛОГІЇ БОРОТЬБИ ПАРТІЙ

У статті досліджені проблеми трансформації підходів до технології політичної боротьби партій Великобританії в умовах пристосування їх до новел сьогодення. Проаналізовані сучасні технології політичної боротьби під час місцевих та загальнодержавних виборів, зроблена спроба спрогнозувати тенденції змін у британському виборчому процесі.

Ключові слова: *парламент, партії Великобританії, політична ідеологія, вибори.*

The problems of transformation of fitting are investigational in the article for technologists of political fight of parties of Great Britain in the conditions of their adaptation to short stories of daily occurrence. The modern technologists of political fight are analyzed during local and national elections and given it a shot is forecast the tendencies of changes in the British elective process.

Keywords*: Parliament, Party of Great Britain, political ideology, elections.*

Як відомо, політичні вибори демонструють вузловий елемент партійно-політичної системи будь-якої країни. У Британії ця система реформувалася і модернізувалася століттями і базується на наборі правил прецедентного і статутного характеру. Так, виборча реформа 1832 р. наділила правом голосу кожного 24-го жителя країни, реформа 1867 р. – кожного шостого, реформа 1884 р. – кожного

© Кулачинський М. М., 2011

четвертого. Проте до 1918 р. лише 30 % дорослого населення країни мали право голосу. У 1918 р. чоловіки старше за 21 рік і жінки старше 30 років отримали право брати участь в голосуванні. На початку 20-х років віковий ценз для жінок був понижений до 21 року, а в 1969 р. для обох – до 18 років [3, 3].

Парламентські вибори проходять шляхом прямого таємного добровільного голосування не рідше одного разу на п'ять років на основі мажоритарної системи голосування (системи простої більшості), а точніше – одномандатної плюральної системи (ОПС), тобто від кожного округу обирається один кандидат, що набрав просту більшість голосів.

За традицією лідер партії, яка отримує більшість депутатських мандатів або користується підтримкою більшості депутатів новообраного парламенту, займає пост прем'єр-міністра і формує однопартійний уряд.

Останнім часом змінилися підходи до технології політичної боротьби партій. Відбувається змішання електоральних груп, змінюється риторика партійних лідерів, змушених пристосовуватися до новел сьогодення. Особливо це актуально в умовах, коли лідери обох основних партій Великобританії на виборах 2010 р. отримали найнижчу в історії політичних виборів у Британії кількість голосів виборців. Ідеї лейбористів починають фігурувати в програмах консерваторів – і навпаки. Політична система Британії дала збій, обидві основні політичні сили змушені шукати консенсусу і загравати з електоратом.

Мета статті – проаналізувати сучасні технології політичної боротьби під час місцевих та загальнодержавних виборів у Британії і спрогнозувати тенденції змін у виборчому процесі.

Система норм щодо виборів сучасної Британії складається з таких правил. Право бути обраними в палату громад мають громадяни Великобританії, а також громадяни країн-членів Співдружності й Ірландської республіки, що постійно проживають в ній і досягли 21 року. Цього права позбавлені не відновлені в правах особи, засуджені до ув'язнення на термін більше одного року, священнослужителі англіканської, шотландської, ірландської і римсько-католицької церков, лорди, члени верхньої палати парламенту, а також деякі категорії державних службовців, включаючи суддів, професійних військових і працівників поліції.

Максимальна сума, яку кандидат може витратити на парламентських виборах, становить близько 5,5 тис. ф.ст., а також 4,6 або 6,2 пенсів на кожного залежно від величини виборчого округу. Крім того, кандидати мають право на безкоштовну розсилку поштою своїх передвиборних звернень кожному виборцеві свого округу, а також безкоштовне використання муніципальних приміщень для проведення агітаційних зборів [1, 37].

На позачергових виборах, які проводяться у разі смерті діючого депутата, його відставки або переходу в палату лордів, кандидати можуть витратити до 100 тис. ф. ст. [1, 39]. Це свідчить про особливий статус довиборів, які у Великобританії розглядаються як перевірка позицій партій в проміжку між парламентськими виборами.

Практично до 2005 р. на загальнонаціональному рівні лейбористи і консерватори мали повну монополію на владу. Донині торі безмежно правили 18 років, а в цілому – 22 роки. У 1997 р. після переконливої перемоги лейбористів країна увійшла до системи домінування однієї партії [7, 27]. Така ситуація зберігалася без малого до 2010 р., хоча, незважаючи на значні втрати мандатів у парламенті, лейбористи і надалі, нехай навіть і в коаліції, управлятимуть країною.

У політичному протистоянні з консерваторами лейбористи з різною мірою успіху використали історичну ситуацію, що складалася. Так, у першій половині XX століття вони обернули на свою користь посилення колективістських, соціалістичних настроїв у суспільстві, зростання ролі держави після Першої і Другої світових воєн. Потім реванш взяли консерватори, які скористалися старіючою в XX столітті теорією кейнсіанства, а також Фолклендською війною і розпадом соціалістичної системи.

Прорахунки в публічній політиці, різкий крен вліво сприяли падінню популярності лейбористів. Послаблення позицій ЛПВ в 70-80-ті роки було найбільш сильним серед більшості західноєвропейських лівоцентристських партій. Проте багато з них не лише не випробували кризи, як їх колеги у Британії, а й успішно виступали на парламентських виборах.

Більшість європейських колег ЛПВ також переживали труднощі, а соціал-демократичні партії Данії і Німеччини втратили владу. Проте французькі, іспанські і грецькі соціалісти, шведські соціал-демократи і норвезькі лейбористи (за межами Європи австралійські і новозеландські лейбористи) перемагали на виборах в цей період.

Посилення лейбористів у Великобританії супроводжувалося небувалим послабленням консерваторів. Період супрематії торі закінчився, і політичний маятник після тривалої паузи гойднувся вліво, підтвердивши двопартійний характер британської політичної системи.

Ключовим чинником, що вплинув на долю ЛПВ в другій половині XX століття, став процес зміни соціальної конфігурації британського товариства, ерозія традиційної соціальної бази лейборизму. Виникнувши як робоча партія, політичний авангард тред-юніоністського руху, ЛПВ перетворилася на заручника змін соціальної структури електорату. Переваги її соціальної бази якнайповніше розкрилися в другій половині 40 – на початку 50-х років. На загальних виборах 1951 р., програних через парадокси британської мажоритарної системи голосування, партія отримала найбільшу кількість голосів за свою історію – близько 14 млн, а наступного року було зареєстровано максимальну кількість індивідуальних членів ЛПВ – понад мільйон. У наступні чотири десятиліття спостерігалася регресивна тенденція в

зміні обох показників, що досягли свого мінімуму відповідно на виборах 1983 р. – 8,5 млн голосів, а в 1991 р. – 261 тис. членів ЛПВ [8, 119].

Колективне членство профспілок у ЛПВ збільшувалося аж до кінця 1970-х років, але в той же період приріст загальної численності членів профспілкового руху був удвічі вищий. Чому Лейбористська партія не притягнула ці голоси, на чиїй стороні вони виявилися?

Треба вказати на той факт, що в другій половині XX століття в соціальній структурі британського товариства особливе значення мало зниження долі некваліфікованих прошарків робочого класу, які завжди були ядром лейбористського електорату. Скорочення численності працівників фізичної праці стало непорушним фактом, що вказує на перехід країни від індустріального до постіндустріального типу розвитку. Промисловість поступалася місцем сфері послуг і високотехнологічним виробництвам. Відповідно збільшувалася доля середнього прошарку, особливо тих з них, які були на межі з прошарком "синіх комірців" (менеджерів середньої ланки). На початок 90-х років "білі комірці" складали близько чверті всього зайнятого населення країни. Хоча ЛПВ не була партією виключно робочого класу, близько 2/3 її електорату до 1960-х рр. складали працівники фізичної праці, тоді як в електораті консерваторів їх налічувалося не більше 1/3. Тому скорочення численності низько- і некваліфікованих робітників найболючіше вдарило саме по лейбористах.

Становище ускладнювалося тим, що в умовах, коли голоси "білих комірців" (практично топменеджерів), віддані за лейбористів, ніколи не складали більше 30 % від їх кількості, лейбористи втрачали в абсолютному вираженні підтримку серед своїх традиційних прибічників, які починали голосувати за торі або за треті партії. Йшов процес фрагментації і переорієнтації "природних прибічників" як лейбористів – робочий клас, так і консерваторів – середній клас. Так відбувалася часткова "пролетаризація" нижніх прошарків середнього класу.

Починаючи з 50-х років XX століття, консерватори змирилися з реформами уряду Клемента Еттлі, стали активними учасниками післявоєнного міжпартійного консенсусу і прийняли на озброєння кейнсіанську модель управління економікою. У очах робочого класу, особливо його кваліфікованих шарів, вони ставали прийнятною політичною альтернативою у разі зростання невдоволення своєю партією, не кажучи вже про зміну політичної орієнтації.

Традиційне голосування на виборах за "свою" партію увійшло в історію, класова лояльність поступалася місцем більше диференційованим соціальним преференціям і прагматичним міркуванням. У роки керівництва країною Маргарет Тетчер значно зросла доля приватного сектора в економіці. Профспілки, що представляли інтереси зайнятих в нім робітників, добробут яких збільшувався, все більше симпатизували консерваторам. Зріс чинник третіх партій. Наочним прикладом цих тенденцій служать дані по кількості афільованих профспілок.

Головний козир, який використали лейбористи в 1997 р., – фактор плинності, фрагментації британського електорату, можливість притягнути на свою сторону голоси не лише традиційних прибічників лейбористів, але і соціальні групи, що голосували зазвичай за інші партії. Лейбористи використали ту ж зброю, за допомогою якої консерватори так довго не підпускали їх до влади.

На загальних виборах 1997 р. консерватори отримали 165 депутатських мандатів (336 в 1992 р.), а лейбористів – 419 мандатів (271 в 1992 р.), і рекордна більшість в палаті громад – 179 місць. Торі не терпіли такої поразки з 1906 р. За ЛПВ проголосували 43,2 % тих, що прийшли на виборчі дільниці – кращий результат з 1966 р. Торі набрали 31 % – найгірший показник з 1832 р. У консерваторів лейбористи відібрали 10 % голосів – наймасовіший перехід голосів від однієї партії до іншої в післявоєнній історії країни. Загальне число тих, що проголосували за ЛПВ перевищило 13,5 млн. людина, поступившись лише показнику 1951 р.[3, 41] – на кращому за всю історію партії.

Навіть перед лицем таких красномовних фактів були підстави для обережнішого підходу до оцінки результатів виборів. Незважаючи на переконливу перемогу, ЛПВ отримувала в процентному відношенні голосів більше навіть під час трьох програних кампаній в 1950-і роки. Був скромний за британськими стандартами і показник явки виборців – 71,5 %, найгірший з 1935 р. В абсолютному вираженні за ЛПВ проголосували до 31 % виборців.

Внесла свої спотворення і британська виборча система, нагородивши лейбористів 65 % місцями в парламенті в обмін на 43,2 % отриманих голосів [3, 47]. Не останню роль зіграли і втома електорату від багаторічного правління консерваторів, розкол в їх партії між євроентузіастами і євроскептиками.

Безперечним було те, що лейбористи добилися успіху у перетягуванні на свою сторону голосів широких соціальних шарів. Вони не тільки консолідували підтримку з боку своїх звичайних прибічників – низько- і некваліфікованих робітників (DE – згідно прийнятої у Британії соціальної класифікації), значна частина яких програла від реформ тетчеристів, а й повернули тих, що пішли до консерваторів в 1980-і роки – кваліфікованих робітників (C2).

Вражаючим досягненням була підтримка лейбористів з боку нижчих, середніх службовців і дрібної буржуазії (C I – нижній середній клас), більше двох третин яких до цього голосували за торі. На користь лейбористів відбувся значний стрибок симпатій навіть серед прошарку службовців, управлінців і середньої буржуазії (AB – верхній середній клас) – більше 30 %. Для консерваторів вони були таким же ядром електорату, як для лейбористів низько- і некваліфіковані робочі [6, 29].

Перші чотири роки перебування лейбористів у владі піднесли декілька сюрпризів. Уперше в післявоєнній політичній історії Британії правляча партія не випробувала таких "проміжних криз". Попу-

лярність уряду по своїй силі і тривалості била рекорди. Перший чутливий удар по ній нанесла "паливна криза" у вересні 2001 р. Своє коригування почав вносити регіональний чинник – розвиток партійно-політичних систем у Шотландії і Уельсі.

У першому випадку лейбористи були вимушені вступити в коаліцію з ліберал-демократами, в другому – уникнули цього лише за рахунок формування уряду меншості. Дали про себе знати відомі закони, що пояснюють поведінку електорату на рівні підсистем – знижена політична активність і протестне голосування, підвищена увага до питань локальної політики і супутнє їй послаблення політичних симпатій.

Вже чергові парламентські вибори у Великобританії, після трьох років правління уряду на чолі з Тоні Блером, відбулися 7 червня 2001 р., які закінчилися новою перемогою лейбористів над консерваторами, які не змогли оправитися від попередньої нищівної поразки.

За підсумками виборів сталося лише незначне коригування – розташування сил в палаті громад. Лейбористи втратили дев'ять місць, вигравши три, і чисельність їх парламентської фракції склала 413 депутати. Після 1997 р. для ЛПВ це був кращий результат за всю історію існування партії. Консерватори збільшили своє представництво в парламенті лише на одне місце, діставши 166 депутатських мандатів – найгірший [7, 31].

Отже, урядова більшість знизилася з 179 до 167 чоловік, що, проте, зберегло за ЛПВ гнітючу перевагу в палаті громад, широку можливість проведення запланованих реформ [7, 32]. Характерно, що консерватори в якості головної опозиції її Величності відбирали голоси в основному у лейбористів, а ліберал-демократи – у консерваторів. Це у черговий раз продемонструвало, що ідеологічна дистанція між лейбористами і ліберал-демократами менша, ніж між ними і торі. Виборці обох лівоцентристських партій охоче йшли на взаємовигідне "тактичне голосування".

Загальні вибори 2001 р. стали знаменними в долі окремих парламентарів. Так, наприклад Пітер Манделсон – найближчий соратник Тоні Блера, який двічі за минулі чотири роки з різних причин втрачав міністерські портфелі, зберіг своє місце. Його кредо було гасло: "Я боєць, а не утікач". Проти нього виставив свою кандидатуру Артур Скаргілл – знакова фігура 1980-х років. Він сподівався на перемогу, розраховуючи на те, що репутація Манделсона була неабияк зіпсована, проте злякав виборців своїм ліворадикальним передвиборними сентенціями.

Як зазначалося вище, результат голосування за традицією багато в чому залежав від позиції засобів масової інформації. Так, на боці лейбористів виступили не лише їх традиційні прибічники – газети "Експрес", "Дейлі Міррор", "Гардіан", а й "Сан" і "Таймс", що належать газетному магнатові Руперту Мердоку. Якщо для "Сан" це було підтвердженням їх вибору, зробленого в 1997 р., то у відношенні "Таймс", яка у минулому була таким же оплотом торі, як і "Дейлі Телеграф", це стало сенсацією [7, 43].

Лейбористів другий раз підряд підтримала і респектабельна газета "Файненшл Таймс" – орган британських ділових кіл. В цілому читацька аудиторія цих видань нараховувала в Об'єднаному Королівстві понад 20 млн чоловік, тоді як газети "Дейлі Телеграф" і "Дейлі Мейл", торі, що не змінили, могли похвалитися тільки 8 млн [7, 44]. Проте, як показує політичний результат, що складається не лише з перемог одних партій над іншими, а й політичних прорахунків переможців і їх недооцінки "політичних опонентів", маятник удачі знову гойднувся убік від лейбористів.

Однак знаменита англійська концепція "особливих стосунків" із США стала для лідера лейбористів Тоні Блера священною коровою, заради якої він пожертвував популярністю особистої і своєї партії, позиціями Британії на міжнародній арені, особливо в Європі. Його рішення приєднатися до Вашингтону в нападі на Ірак в 2003 р. розкололо не лише ООН, НАТО і ЄС, а й британське товариство. Непоправний збиток його репутації наніс не сам факт вступу Британії в цю війну, а надуманість приводів, на підставі яких це було зроблено. В результаті цього лейбористи з тріском провалилися на місцевих і європейських виборах в 2004 р.

Вже вибори 2005 р. наочно продемонстрували невдачі нових лейбористів. Так, лідер коаліції "Респект" Джордж Галловей, виключений з лав лейбористів за жорстку критику іракської політики уряду, отримав гучну перемогу в одному з лондонських виборчих округів над ставлеником від "нових лейбористів", що підтримав війну.

Особливістю виборів 2010 р. була явна повна недовіра населення до усіх партій. За даними екзит-пуллів вранці в день голосування приблизно третина громадян так і не визначилася у своїх симпатіях.

У одній з англійських газет з'явилася карикатура, на якій зображений виборець, що стоїть розгублено біля урни і перебирає бюлетені, а нервуючий співробітник виборчкому нагадує: "Ви пам'ятаєте, що в десять годин ми закриваємося"?

І, дійсно, жарт виявився пророчим. До вечора в день виборів у дверей виборчих дільниць скупчилися натовпи народу. До кінця робочого дня люди масово йшли голосувати, але не могли цього зробити. Найцікавіше, що значна частина виборців, що стояла в черзі годину або більше, все ще не знала, за кого вона збирається віддати свій голос. Але бажання опустити бюлетень в урну підігрівалося тим, що вони точно знали, проти кого голосуватимуть. Вибори перетворилися на всенародну перевірку негативних рейтингів.

Коли ділянки закрилися і з'явилися дані екзит-пуллів, шок охопив суспільство: дивовижним чином примудрилися програти усі. Так, консерватори не отримали більшості, щоб сформувати уряд.

Лейбористи явно провалилися. Вони могли б розраховувати на коаліцію з лібералами, але, як на зло, ті теж провалилися, отримавши навіть менше місць, чим раніше. В умовах наростаючого роздратування проти лейбористів і недовіри, що зберігається в країні до консерваторів, здавалося б, успіх лібералів забезпечений. Їм готували серйозне збільшення кількості мандатів, роль політичного арбітра в новому парламенті, поки не оголосили переможців в усіх 649 округах, де 6 травня проходило голосування. Найбільшою фракцією палати нового скликання стали консерватори – у них 306 мандатів. Лейбористська партія, що правила впродовж 13 років, тепер вимушена задовольнятися 258 мандатами. Ліберал-демократи отримали 57 місць. Усі інші партії – 28 крісел [9].

До британського парламенту уперше в історії пройшла депутат від партії Зелених: Керолайн Лукас перемогла в курортному місті Брайтон на півдні Англії. Жодна партія в цей рік не набрала абсолютної більшості місць в Палаті громад (326 місць з 650) [9]. Таким чином, парламент опинився в підвішеному стані, і тепер партії повинні вести переговори про формування коаліції.

Як бачимо, двопартійна система Великобританії продовжує існувати у своєму "двохполовинному" виді тільки на рівні загальнонаціональних виборів. Проте і тут вона втратила свою минулу стійкість. Все більшу критику викликає мажоритарна виборча система. Простежується очевидна тенденція по зниженню абсолютної і відносної електоральної підтримки лейбористів і консерваторів, тоді як аналогічні показники у ряду інших партій виросли. Фундаментальною причиною цих процесів стала зміна соціальної конфігурації британського товариства. Міжпартійна боротьба перейшла з одновимірного простору у багатовимірний. В цілому партійно-політична система країни зіткнулася з проблемою політичної апатії, рішення якої досі не знайдене, але можна позначити тенденцію формування незвичних для Британії коаліцій на тлі зростаючого невдоволення електорату основними традиційними політичними силами.

Використані джерела

1. Webb Paul. Modern British Party System / Webb Paul. – London: Macmillan press, 2000. – 567p.
2. David Butler. Twentieth-Century British Political Facts. 1900-2000 / David Butler, Gareth Butler //Macmillan Press, 2000. – 141 p.
3. Robert T. McKenzie. Political Parties / Robert T. McKenzie. – London: Heinermann,1975. – 511 p.
4. Samuel H. Beer. Modern British Politics / Samuel H. Beer. – London: Faber and Faber, 1982. – 431 p.
5. Wring D. Political Marketing and Party Development in Britain / Wring D. // European Journal of Marketing, 1996. – № 30. – P. 100-111.
6. Цитрин П. С. Британский электорат: концепции упадка двухпартийности / Цитрин П. С. – М.: Академия наук СССР, Ин-т науч. информации по общественным наукам, 1987 – 46 с.
7. Перегудов С. Тони Блэр / Перегудов С. – М.: ИНИОН, 2000. – 55 с.
8. Громыко А. А. Политический реформизм в Великобритании (1970—1990 годы) / А. А. Громыко. – М.: XXI век – Согласие, 2001. – 268 с.
9. Кондратьева Т. Проблема иммиграции и парламентские выборы 2010 г. в Великобритании / Кондратьева Т. [Электронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.perspektivy.info.

УДК 323.1

Олена Павлівна Палько
аспірантка Інституту політичних
та етнонаціональних досліджень
ім. І.Ф.Кураса НАН України

НАЦІОНАЛЬНА ПРОБЛЕМА ЯК ПРИЧИНА РОЗКОЛУ АВСТРО-УГОРСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

У даній статті розглядаються передумови розпаду Австро-Угорської імперії. Невирішеність національного питання розглядається як основна причина розколу монархії. Поряд із децентралізованими рухами автор аналізує ті чинники, які упродовж історії існування держави забезпечували її цілісність та могутність.

Ключові слова*: національна проблема, імперія, соціал-демократичний рух, децентралізація*

In this article the preconditions for dissolution of the Hapsburg Empire are pointed out. Among them – unsolved national problem is argued to be of the most importance. Together with decentralizing issues the author also analyzes factors which ensured the strength and mighty of the Empire during its history.

Keywords*: national problem, empire, social democracy, decentralization*

Проблема забезпечення життєздатності та ефективної державної організації імперій залишається важливою науковою проблемою, незважаючи на зникнення останніх із політичного життя [1; 4; 7]. Що гарантувало єдність імперій, які складались із стількох неоднорідних частин, завжди цілісність

© Палько О. П., 2011

яких зазвичай гарантувалася військовою силою та політичним авторитаризмом? Або що призвело до розпаду донедавна політично та економічно ефективних та стабільних країн? Досвід таких політичних організацій у сучасних умовах може бути використаний для регулювання гармонійного співжиття різноманітних національних меншин у поліетнічних спільнотах.

Ці питання з особливим успіхом можуть бути застосовані до досвіду Австро-Угорщини: які політичні чинники забезпечували єдність цієї "клаптикової імперії" та уможливили її цілісність аж до 1918 року? А також чи був розпад монархії суто механічним процесом, зумовленим результатами Першої світової війни, та які внутрішні чинники сприяли збереженню її єдності впродовж тривалого часу? Саме з'ясування цих положень становить основні завдання даної статті.

Аналізуючи процес розпаду Габсбурзької імперії та появу на її місці низки самостійних держав, варто поглянути на ті процеси, які зумовили остаточний розкол колись могутньої держави, а також виділити ті, які впродовж усієї історії гарантували її єдність. Розпад імперії після поразки у Першій Світовій війні, можна вважати механічним розподілом багатонаціональної імперії. Існування Австро-Угорщини на думку багатьох дослідників впродовж XIX століття забезпечувалось та визначалось загальною "європейською необхідністю" [3, 81-82]. Габсбурзька монархія, яка об'єднала більшість народів під одним керівництвом у Центрально-Східній Європі, була гарантією стабільності в регіоні та фактором забезпечення спокою на цій території, розпад якої призвів до очевидної неврегульованості та нестабільності впродовж усього XX століття.

Існує думка, що саме поразка Четвертного союзу у Першій світовій війні стала тим каталізатором, після якого зберегти єдність імперії уже було неможливо [8, 82]. Але процеси, які зумовили роз'єднання держави можна простежити ще із середини XIX століття, із пробудженням слов'янських народів, із перетворенням імперії на дуалістичну монархію та ін. Очевидно, що розпад могутньої імперії не був лише механічним наслідком військової поразки. Процес розпаду імперії багато в чому був зумовлений тими внутрішніми процесами та національними протиріччями, які були визначальними для імперії впродовж останнього століття її існування.

Процес розпаду імперії був органічним та передбачуваним процесом. Як відомо, ідеї формуються раніше, ніж спричинені ними революції. Так само можна з упевненістю сказати, що очікування розпаду імперії було типовим для інтелектуальної еліти Габсбурзької імперії. Так, наприклад, Адам Міцкевич написав наступне про суть імперії: "Ця імперія нараховує 34 мільйони чоловік, але насправді – це лише 6 мільйонів, тобто 6 мільйонів німців, які тримають у покорі інші 28 мільйонів населення. А якщо ще забрати з цієї кількості тих селян, купців, художників німецького походження, усіх, хто не має жодного відношення до урядування, залишиться всього два мільйони австрійців, які керують усією масою населення. До того ж, ці два мільйони, або їхні інтереси репрезентовані двома сотнями німецьких, угорських, польських чи італійських сімей, які у свою чергу розмовляють французькою, а свої капітали зберігають поза межами країни. Використовуючи для цього два мільйони бюрократів та солдат, вони керують іншими 32 мільйонами…" [5, 8].

Процес поступового роз'єднання держави став ще більш очевидним з часу укладення договору між угорською та австрійською частиною 1867 року, який фактично означав розкол імперії та перетворення її на федеративну монархію. Ця угода буквально поділила імперію на дві неоднорідні частини – Королівства і Землі, представлені в Імперіальній Раді (австрійська частина) та Землі Святої Угорської Корони Святого Стефана (угорська частин). Остаточний розпад імперії більше був зумовлений тривалим економічним піднесенням та поступовою капіталізацією економіки країни, ніж поразкою у війні 1918 року. Саме капіталізм можна услід за Отто Бауером вважати тим рушієм, що пробудив "неісторичні" народи та поставив імперію перед фактом національного відродження та національно-визвольної боротьби [2, 193-218].

Саме невирішеність національного питання, а також постійні конфлікти між національними меншинами, які часто набували характеру гострого політичного протистояння в імперії, були основними джерелами протиріч та суперечностей впродовж останніх десятиліть. Важливість даної проблеми можна довести тією значимістю, якої надавали необхідності вирішення національних суперечностей усі політичні сили та партії. Це питання було центральним також для Соціал-демократичної робітничої партії Австрії, яка за суттю своєї ідеології взагалі не повинна була зважати на такі проблеми. Національне питання як дамоклів меч висів над усім політичним, ідеологічним та економічним життям імперії. Постійне загострення та посилення конфліктів послабило імперію знизу, що було лише посилено зовнішніми чинниками.

Виходячи із визначальності національного фактору, можна підсумувати, що процес розпаду імперії став результатом загального процесу національного відродження окремих народів, історизацією слов'ян, розквітом націоналізму та боротьби за утворення національних держав, – усіх тих процесів, що визначили обличчя цілої Європи у другій половині XIX століття.

Австро-Угорська імперія завжди була особливим випадком у історії національних рухів та національно-визвольної боротьби. "Клаптикова імперія", національні меншини без національної групи, яка складала б більшість, гегемонія та вищість національності, яка у свою чергу теж була лише меншиною, – ось лише кілька трудностей, з якими стикаєшся при розгляді національного складу та взаємовідносин між різними групами в Габсбурзькій імперії.

Австрія, яка довгий час складалась із федеративних коронних земель, що хоча і не відповідали межам розселення національних груп, але все ж сприяли децентралізації, повинна була постійно боротись проти сепаратистських рухів. Економічний розвиток все більше сприяв виходу на історичну арену боротьби за власні права слов'янських народів, які чим далі, тим більше підважували німецьку гегемонію, якщо і не на всій території, то на частині свого компактного розселення. Прагнення чехів до самостійного чи автономного управління постійно було каталізатором міжетнічної боротьби та конфліктів в імперії [9]. Сама національна боротьба та нерівність у політичних, економічних, культурних правах були тими рушіями, що послаблювали та роз'єднували імперію.

Так, на території Австрії проживало всього близько дев'яти мільйонів населення німецького походження, що складало лише 35% від загальної кількості. Наступна за кількістю національна спільнота – чехи – складали 23% населення, а загалом слов'яни – близько 65%. З огляду на такі пропорції населення зрозумілим стає протест слов'янських народів імперії проти безпідставної кількісно німецької гегемонії [5;6].

Особливістю німецького домінування на території Австрії було те, що німці як етнічна група не мали єдиного етнографічного центру. На певних територіях вони складали більшість, але у той же час були оточені ареалами проживання інших національних спільнот. Нерівномірне розселення представників різних національностей, посилене економічними міграціями не дозволяло провести межі між національними територіями.

Важко виявити певний єдиний шлях розвитку міжнаціональних відносин в країні, на території якої "домінантна" нація складала лише 35% населення. Більшість слов'янського населення зумовила різні шляхи розвитку національної політики. Одним із таких шляхів було надання більших прав одній групі у порівнянні з іншими. Тут йдеться навіть не так про німців, як про поляків, які отримали право контролю над Галичиною, яка мала федеративний у певному розумінні статус, що спричинило ще більші міжетнічні конфлікти [6, 161]. Така політики нацьковування одного народу на інший мало наслідком послаблення Австрії в цілому та втрату почуттів єдності та самоідентифікації з країною. Це і зумовило такий легкий розпад імперії на національні держави у 1918 році.

Отже, основною причиною розпаду імперії була постійна боротьба між народами, що її складали, а також політика сприяння таким конфліктам з боку держави. Але те, що імперія проіснувала аж до 1918 року в єдності доводить, що таким потужним відцентровим тенденціям протистояли ще більш вагомі доцентрові фактори та чинники. Саме ці характеристики імперії впродовж століть були гарантією її цілісності та символічної єдності. Певна частина цих факторів були історичними, інші набули значення лише з кінця XIX століття.

Цими символічними чинниками, що не применшує їхньої важливості для історії монархії, були: династія (монарша сім'я), армія, аристократія, католицька церква, бюрократія, капіталізм, система вільної торгівлі та соціалізм. Перші чотири чинники створювали каркас системи, наступні чотири – наповнювали його змістом та посилювали наявні зв'язки між елементами єдиної системи монархії. Ці елементи гарантували символічну наднаціональну єдність системи і протистояли постійним відцентровим, сепаратистським рухам з боку окремих національностей [5, 134].

1) Габсбурзька династія. Упродовж усієї історії імперії, монарша сім'я користувалась особливою прихильністю та надмірною увагою з боку свого населення. Уся влада в монархії була персоніфікованою; Імператриця Марія Терезія та її син Франц Йозеф уособлювали собою усю вертикаль влади і країні. Життя монархів завжди було на виду, сімейні драми представників імператорського роду були більш важливими, ніж особисте життя кожного окремого громадянина. Престиж імператорської сім'ї аж до кінця монархії тримався на чомусь більше, ніж на простій військовій чи владній могутності. Він був породжений єдиною системою виховання в межах школи та церкви, які прищеплювали глибоку пошану та відданість до монархів, які були гарантією верховенства держави у військовій могутності та на міжнародному рівні [5, 140]. У імперії відданість особисто імператорові замінювала відданість державі як інституту. В листі одного посадовця можна знайти наступну характеристику підстав єдності у монархії: "Здається, що любов народу до свого імператора була основою, і єдиною, що тримала Австрію разом" [8, 139].

Авторитет династії окрім внутрішньої необмеженої підтримки, характеризувався найвищим ступенем довіри на міжнародній арені. Історичні перемоги Австро-Угорщини над Оттоманською імперією на Балканах та пограничне розташування з Росією забезпечили їм статус охоронців Європи, а боротьба проти протестантизму та особливий статус християнства в монархії – освячення свого місця та значення Католицькою церквою. Окрім усього, вдалі міждинастичні шлюби зробили Габсбурзьку династією найвпливовішою в Європі.

2) Армія. Наймогутнішим стовпом аж до падіння імперії завжди була армія. Армія була не просто військом, це був інститут, "школа відданості". Особливе ставлення до армії багато у чому пояснювалось особистою відданістю кожного військового своєму королю. Постійні військові паради, недільні концерти військових оркестрів, розкіш уніформи, – все це було символічним доказом стабільності та внутрішньої могутності імперії. Армія була тим інститутом, який залишився єдиним після реформи 1867 року, за якою майже усі владні установи були порівно розділені між австрійською та угорською частинами імперії. Навіть маючи один із найменших військових бюджетів в Європі та очевидну непо-

пулярність війни в країні [3, 89], імперії вдалось мобілізувати 8 млн. чол.. перед Першою Світовою війною. Престиж армії, а особливо офіцерства був безумовним. Але таке місце та роль цього інституту в імперії призвів у подальшому до його кризи.

Згодом, уже на початку XX століття очевидною стала особлива класова та національна боротьба всередині інституції. 85% офіцерства були німецького походження. Армія все більше ставала бюрократичною та дипломатичною (представницькою) установою. Особливі привілеї для офіцерства, навіть окрема система судів, породжувала глибокий соціальний конфлікт. Ці процеси були доведені до найвищої міри в період війни. Критичні настрої в австро-угорській армії були сатирично були описані у романі Ярослава Гашека "Пригоди бравого вояка Швейка" та із передчуттям песимістичного майбутнього у романі Йозефа Рота "Марш Радецького". Армія часів Першої світової війни стала ареною розгортання нового класового протистояння: між простими солдатами, які змушенні були воювати та помирати у той час, коли представниками аристократичних верств відкуповувались від армії або просто уникали небезпеки на інших видах альтернативної служби [5, 148].

3) Аристократія. Характерним висловлюванням для характеристики політичного життя в монархії може бути наступне: "В Австрії близько 60 сімей, які вважають країну своєю власністю" [5, 149]. Аристократи-феодали отримали особливий статус в імперії, подекуди за величиною багатство та повноважень можна було говорити про існування окремих королівств в єдиній державі. Але з часом відбулась зміна ролі і місця аристократії у суспільстві. Економічний розвиток імперії призвів до відчутної демократизації в усіх сферах життя, появи буржуазії. У той же час, аристократи перетворились на ярих прихильників корони, при цьому все швидше самі перетворювались на декоративний, декаденський, паразитичний клас. Саме це стало причиною негативного до них ставлення з боку решти населення. Найгіршим наслідком такої системи для суспільства був той, що аристократія створювала проміжний прошарок між династією та народом, в наслідок чого образ монарха часто викривлявся у сприйнятті народом в інтересах феодалів.

4) Католицька церква. На 1910 рік в Австрії 91% населення були католиками за своїм віросповіданням [6, 305]. Церква та монархія завжди діяли в інтересах один одного. З одного боку, Габсбурги власним авторитетом та армією допомагали у боротьбі церкви за вплив та владу. З іншого боку – церква об'єднувала країну та була лояльною до правителів. В Австрії католицизм набув особливого поширення в силу великої кількості факторів, не завжди об'єктивно обгрунтованих. Так погані економічні умови життя більшої частини населення, особливо селянства не сприяли підвищенню рівня освіченості та формуванню критичного мислення, що робило цю частину населення оплотом католицизму. Іншим чинником особливого статусу церкви було покровительство цій інституції з боку найбагатшої аристократії та двору.

Австрійська католицька церква була однією з найбагатших у Європі, що виражалось у розкоші церковних будівель та сакрального мистецтва [5, 155]. Церкві також було надано конституційних прав, за якими клір отримав певні законодавчі повноваження. Визначальне становище церкву досягалось ще й тим, що освітня діяльність перебувала майже виключно в руках цієї інституції. У той час, коли держава практично не займалась освітньою сферою, церква розбудовувала систему освітніх та гуманітарних інституцій, які закріплювали її вплив серед населення.

5) Бюрократія. Головним механізмом централізації та уніфікації в імперії була абсолютно віддана бюрократична система, яка повністю перебувала під контролем монаршої волі. Ось як було описано тип австрійського службовця: "ідеальний австрійський службовець – це людина, яка ідеально говорить німецькою, але не має жодної національної свідомості, навіть німецької, якщо він таки німець, людина, сліпо віддана династії без жодного натяку на можливість критики…" [5, 164]. Але представниками бюрократії майже завжди були аристократи, які користувались особливими правами в державі. Для посилення негативного ставлення до цього класу посприяло іще й те, що не існувало практично жодної можливості публічного контролю за діями бюрократії. Державні службовці завжди призначались на посади, а в умовах поліетнічної країни це майже завжди гарантувало конфлікти між представниками різних національних спільнот. Бюрократія завжди залишалась чужою у провінції. Бюрократія завжди сприймалась як реакційна, німецько-шовіністична поліцейська організація.

6) Капіталізм, євреї та система вільної торгівлі. Капіталізм набув центробіжної ознака лише з 1860-х років. Ринкові економічні відносини почали поширюватись із найбільш розвинених Відня та Богемії територією усієї країни. Капіталізм поєднував територію країни в єдину систему виробництва та споживання. Для індустріально розвинених регіонів аграрні території були сировинним придатком, тим самим, що і колись колонії для метрополій.

З часом капіталізм все більше набував етнічного забарвлення, стаючи єврейським за означенням [5, 170]. Причиною цього була економічна міграція багатих євреїв із розвиненого Заходу на Схід, що обіцяло їм нові можливості для збагачення, включення у цю систему місцевого єврейства, що до цього були виключені з фінансового життя, відсутність власної національної буржуазії та середнього класу. Але таке національне забарвлення капіталізму згодом призвело і до нищівної критики, особливо тоді, коли капіталістичний розвиток спричинював соціальні кризи. Тоді причиною криз оголошувався "єврейський лібералізм" [5, 172], та населення об'єднувалось під антисемітськими гаслами та німецькими прапорами.

7) Соціалізм. Соціалізм став впливовою силою в імперії з кінця XIX століття. Хоча перші роки австрійська соціал-демократія була роз'єднана, з часом вона змогла забезпечити єдність робітничого класу, а через це – єдність країни [5, 177]. Соціалісти розробили нову національну програму, яка мала на меті перебороти національний партикуляризм та забезпечити супернаціональну організацію імперії шляхом впровадження персонального принципу визначення своєї національної приналежності. За проектом соціалістів, держава повинна була бути пронизана особливою мережею зв'язків між представниками різних національностей, що гарантувало уніфікацію країни із дотриманням та забезпеченням вільного культурного розвитку усіх етнічних груп, які населяли імперію.

Враховуючи усі наведенні вище чинники, можна стверджувати, що розпад Австро-Угорської імперії був одночасно повільним та раптовим процесом. Аж до кінця Першої світової війни ніхто не міг і уявити, що така стабільна імперії може дуже легко розпастись на низку національних утворень. Але з іншого боку причиною падіння імперії був повільний процес національного відродження так званих неісторичних народів, який призвів до активізації національно-визвольних рухів на території імперії, а згодом і до вимог утворення національних держав. Визнанням значущості національних відмінностей з боку монархії вперше став Договір 1867 року про роз'єднання імперії на дві частини. Наступною визначальною датою кінця імперії був звичайно 1914 рік, початок війни та зміна акцентів у колись єдиному імперському війську. Поступове зростання національних конфліктів призвело до поділу армії за критерієм приналежності до окремих народів, що лише сприяло появі нових п'яти держав на уламках імперії у 1918 році.

Аналіз процесу розпаду Австро-Угорської монархії може служити не лише джерелом вивчення історичної ролі та значення європейських імперії, а й повчальним досвідом для багатьох мультинаціональних держав, що не звертають достатньої уваги на культурні та політичні вимоги окремих національностей. Досвід Австро-Угорської імперії доводить важливість та необхідність забезпечення гармонійного співжиття національних груп в межах кордонів єдиного державного утворення.

Використані джерела

1. After Empire: multinational societies and national-building (the Soviet Union and the Russian, Ottoman, and Habsburg Empires)/ ed. by Karen Barkey and Mark von Hagen. – Colorado: Westview Press, 1997. – 208p.
2. Bauer Otto The question of nationalities and social democracy/ Otto Bauer. – Minnesota: University of Minnesota Press, 2000. – 494 p.
3. Deak Istvan The Fall of Austria-Hungary: Peace, Stability, and Legitimacy/ Istvan Deak// The Fall of Great Powers: Stability, Peace and Legitimacy/ ed. by Geir Lundestad. – Oslo: Scandinavian University Press, 1993 – P.81-103.
4. Empire to nation: historical perspectives on the making of the modern world// Ed. Joseph Esherick, Hasan Kayali, Eric Van Young. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2006 – 430 p.
5. Jaszi Oscar The dissolution of the Hapsburg monarchy/ Oscar Jaszi. – Chicago, Illinois: The University of Chicago Press. – 1929. – 488 p.
6. Kann Robert A. The Multinational Empire: nationalism and national reform in the Habsburg Monarchy 1848-1918/ Robert Kann. –Vol.2. – New York: Columbia University Press, 1950. – 424 p.
7. The Fall of Great Powers: Stability, Peace and Legitimacy/ ed. by Geir Lundestad. – Oslo: Scandinavian University Press, 1993. – 403 p.
8. Wank Solomon The Habsburg Empire/ Solomon Wank// After Empire: multinational societies and national-building (the Soviet Union and the Russian, Ottoman, and Habsburg Empires)/ ed. by Karen Barkey and Mark von Hagen. – Colorado: Westview Press, 1997. – 200 p.
9. Wheaton Bernard Radical Socialism in Czechoslovakia/ Bernard Wheaton. – New York: Columbia University Press (East European Monographs), 1986. – 204p.

С т у д е н т с ь к і с т у д і ї

УДК 394.3 (477) +792.8+7.071.2

Анастасія Кирилівна Ричкова
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються особливості хореографічного мистецтва України в контексті історичного розвитку та сучасних реалій, специфіка його становлення під впливом соціокультурних процесів, а також роль вітчизняних митців у популяризації українського танцю на світовій арені.

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, народний танець, культурний розвиток, взаємовплив культур, сучасна вітчизняна хореографія.*

The features of the choreography art of Ukraine in the context of the historical development and the contemporary realities, the peculiarity of its formation under the influence of the social and cultural process and the role of the local artists in the promoting of the Ukrainian dance on the world stage are discussed in the article.

Keywords: *choreography, folk dance, cultural development, the interplay of cultures, modern native choreography.*

Танець як основа хореографічного мистецтва займає особливе місце у процесі формування духовного світу людини, культури у найширшому розумінні. Українське хореографічне мистецтво, зокрема український народний танець – це потужний фактор гуманізації суспільства, розвитку духовності, відродження національних традицій, а водночас умова залучення до світових культуро-творчих процесів. В.Верховинець, видатний український фольклорист, етнограф і хореограф, у книзі "Теорія українського народного танцю" зазначав, що українське хореографічне мистецтво має вивчати народні танці, які "…наповнюють душу естетичним задоволенням, мають свою особливу мову, яка завжди свіжа, нова і мила…" [1, 114].

Розвиток української народної хореографічної культури на сучасному етапі (XX-XXI ст.) відбувався у контексті загальних закономірностей розвитку світової хореографічної культури. Під час бурхливих соціально-політичних подій XX століття в Україні, в яких брали участь представники різних народів, що населяли Російську імперію, мало місце стихійне взаємопроникнення національних культур. Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур, мають принаймні три аспекти : побутування танців інших народів в Україні чи, навпаки, українських десь за межами України у їх первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті; трансформація структурних елементів па і їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух. Так автохтонне самобутнє фольклорно-танцювальне мистецтво українців, що відзначалося жанрово-тематичною сталістю впродовж кількох століть – відкрилося назустріч новим життєвим віянням.

У наш час інтенсивного розширення міжнародних зв'язків взаємовплив національних культур – цілком природна річ. Але такий взаємовплив спостерігаємо ще в далекі часи – до виникнення, становлення народностей, націй.

Так, зокрема, в "репертуарі" популярних побутових танців в Україні, що неодмінно від часів вертепу включав гопак, аркан, козачок, метелицю тощо, набули більш широкого розповсюдження танці російські, білоруські, польські, чеські, молдавські, болгарські, угорські, циганські, французькі, німецькі. Це не могло не позначитися на відповідному збагаченні лексики і стилістики українського танцю. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексиці танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі.

Слід зауважити, що в складних процесах взаємовпливу культур важливу роль відіграє не тільки міграція населення, а й сусідство етнічних територій. У деяких районах України є чимало білоруських сіл. Окремі рухи білоруського танцю (полька-трясуха, оберти на підскоках у польці) зустрічаємо в українських танцях, що побутують у цих районах [2, 28].

В Україні дуже поширені російські, білоруські, чеські, польські, румунські, молдавські, грузинські, угорські і навіть французькі народні твори (пісні, танці, інструментальна музика тощо). Російські камаринська і бариня, білоруські лявониха і крижачок, польські краков'як та мазурка, чеська полька, угорський чардаш, молдавський жок, румунські інвертито, сирба, французька кадриль та інші міцно

© Ричкова А. К., 2011

ввійшли в побут українського народу, стали невід'ємною складовою частиною репертуару професіональних і самодіяльних виконавських колективів. Побутування їх виявляється в найрізноманітніших формах, а саме: побутування танців без значних змін, вплив їх на українські танці і, навпаки, засвоєння українським народом деяких з них. Так, польський краков'як, російська бариня, білоруська лявониха і угорських чардаш побутують на Україні здавна, без будь-яких істотних змін у хореографічній композиції і музичному матеріалі. Тим часом під час першої світової війни до Європи і, зокрема, на Україну був занесений моряками з Північної Америки танець "Ту-степ" (два кроки), який всюди називають "Карапет" (поширене вірменське чоловіче ім'я). І цей досить простенький за хореографічною композицією танець став зразком для створення інших йому подібних танців. Як уже відмічалося, у нас всюди танцюють такі парні масові танці, як "Коробочка", "На річечці" та "Страждання" (назви цих танців походять від популярних російських пісень, під мелодії яких їх танцюють). Проте за характером хореографічного малюнка, танцювальних рухів (голубці, дрібушки, кружляння тощо), які використовуються в них, це вже нові варіанти "Ту-степа" з характерним українським національним забарвленням.

Зрозуміло, що подібна форма культурних зв'язків у танцювальному народному мистецтві має більш глибоке коріння, ніж тільки побутування.

Багато танців інших народів, які давно побутують на Україні, зазнають значних змін як в хореографічному, так і в музичному відношеннях. Зберігши попередню назву і загальні ознаки форми, вони поступово набувають рис національного українського народного танцювального мистецтва.

В художньому житті українського народу такими рисами відзначаються чеська полька та французька кадриль. Кадриль – французький танець, який пізніше почали називати "Лансьє". Саме тому на Україні його часто називають "Лінцей", або "Ланець" [2, 30-31].

Чеська полька блискавично облетіла весь світ, захопивши всі прошарки населення, її почали танцювати від малого до великого. Особливо широкого розповсюдження полька набула на Україні. Тут в народі виникає багато хореографічних варіантів цього танцю, які поступово набувають характерних рис української народної хореографії. Створюються десятки, сотні його нових мелодій. І тепер польку в нас вважають українським народним танцем.

Майже те саме сталося на Україні з французьким танцем "Кадриль", хоча до останнього часу ніхто з хореографів і музикантів-фольклористів не звертав на це належної уваги. Якось під час кінозйомок кадрилі в с. Мигалки Бородянського району на Київщині, було звернено увагу на ті слова і вигуки, якими танцюрист оголошував про зміну танцювальної фігури. Серед них трапилось слово "просо". Яке ж відношення може мати це слово до французької кадрилі? Виявилося – найбезпосередніше, бо ця фігура танцю була побудована на основі відомого стародавнього українського хороводу "Просо". Учасники танцю вишиковувались у дві лінії, одна проти одної і майже так само, як в хороводі "Просо", рухались одна одній назустріч і потім відступали на свої місця. На відміну від хороводу все це виконувалось в дуже швидкому темпі.

В цілому колишня французька кадриль, яка із салонів потрапила в побут народу, нівелювалась. За музичним та хореографічним матеріалом – це український народний танець, який зберіг лише загальну форму виконання французької кадрилі. Яскравим прикладом щодо цього може бути кадриль "Шалантух" (хлопець, який вештається серед молоді без пари), записана в с. Маринин, Соснівського району, Ровенської області. Хлопець-шалантух – провідний танцюрист в колективі. Він, хвацьки танцюючи з великим березовим ціпком в руках, задає "тон" в танці, оголошує про зміну танцювальної фігури.

Кожний його вихід перед зміною фігури – майстерно виконаний яскравий сольний хореографічний епізод. Він повністю побудований на засадах української народної хореографії. Решта учасників, зберігаючи послідовність фігур та загальну форму кадрилі, будує ці фігури також на основі українських народних танцювальних рухів.

Отже, французька кадриль, як і чеська полька, були зразком для створення їх нових варіантів на засадах української народної хореографії. Зважаючи на це, полька і кадриль віднесені до українських народних побутових танців. Вони свідчать про те, що взаємозв'язки культур різних народів мають велике значення у створенні не тільки нових форм танцювального мистецтва, а й його стилістичних особливостей. Полька і кадриль зберігають загальні ознаки творів народу, в якого вони запозичені, і набувають кращих характерних рис національного мистецтва [2, 32-34].

Процес взаємовпливів культур різних народів сягає вглиб віків. Ще в такому давньому витворі українського народного мистецтва, як ляльковий театр "Вертеп", крім українських, зустрічаються російські, польські, циганські та інші народні танці, як засіб музичної характеристики представників різних народів. Немає сумніву, що ці танці з давніх-давен побутують на Україні, збагачуючи українське народне хореографічне мистецтво. Досить часто вони набували специфічних українських рис і, як про це вже говорилось, ставали справжніми народними танцями.

Отже, як бачимо, джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні. Вивчення досвіду поколінь і дослідження сучасного стану творів української народно-сценічної хореографії дозволяє говорити про потужність творчого потенціалу, життєствердний характер українського танцю, його перевірену віками життєстійкість яка забезпечувала йому виживання у найскрутніших історичних обставинах.

Хореографічне мистецтво України в контексті світових культуротворчих процесів набуває специфічних рис і завдяки талановитим митцям свого часу. Так, П.П.Вірський підняв український народ-

ний танець на надзвичайно високий художній і естетичний рівень і не тільки в державному колективі якому він творив і не тільки в Україні а по всьому світу. Кожен з його творів не просто довершений змістовно а й має розвинуту драматургічну дію, являє собою хореографічний спектакль. Дійові особи його творів настільки цікаві і виразні що не залишають байдужими жодного глядача.

Василь Миколайович Верховинець (Костів) збирав, записував і переносив на сцену незмінні фольклорні зразки української народної хореографії. Аналізуючи творчу спадщину Його друковані праці "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка", всі його творчі і педагогічні надбання, консультації хореографічних постановок в оперних і балетних виставах, пронизані глибокою повагою і розумінням народної творчості, гордістю за українську культуру і великою любов'ю до неї [3].

Василь Кирилович Авраменко – учень і послідовник Василя Миколайовича Верховинця і Миколи Карповича Садовського (Тобілевича) починаючи з 1919 р. дуже багато зробив щоб світ через мистецтво народного танцю пізнав так мало відому Україну і щоб українці які виїхали до Канади, США і інших держав не цуралися свого Роду а могли пишатися своїм походженням. Творчий стиль українського народного танцю Василя Авраменка, поширений по всіх країнах де існувала українська діаспора, поступово збагачувався більш сучасним і довершеним стилем Павла Вірського. Цьому сприяли гастрольні подорожі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

Першим зацікавився новою естетикою і виразною динамікою творчості Вірського французький балетмейстер Григорій Лагойдюк який підносив українську танцювальну культуру в ансамблі "Запорожці" під Парижем у м.Шалет. В репертуарі цього колоритного колективу були переважно танці Василя Верховинця і старшого друга та наставника Г. Лагойдюка – Василя Авраменка. Однак з 60-х років XX ст. блискучі виступи ансамблю Вірського дали могутній поштовх подальшому розвитку французького ансамблю "Запорожці", а також міцним дружнім контактам з українськими фахівцями і просто мешканцями України. А коли у 1986р. в Україну прийшла Чорнобильська біда, Г. Лагойдюк очолив організацію "Діти Чорнобиля", він сприяв оздоровленню багатьох тисяч дітей з зони екологічного лиха у сім'ях Франції (у 1992 р. він перший з іноземних громадян отримав почесне звання – Заслужений діяч мистецтв України). Таким чином, багато в чому завдяки праці видатних митців, в українську хореографію привнесені риси мистецтва танцю інших країн, котрі, в свою чергу, збагатили і свою спадщину українськими доробками [3].

Ставлення до українського народного танцю як до екзотичного спогаду, сприймаючи його як примітивний зубожілий експонат або перетворення його в демонстрацію новомодних технічних прийомів, прагнення обмежити його рамками космополітичних "євростандартів", демонструє обмеженість прихільників цих позицій.

Водночас український танець демонструючи свою самобутність високий духовний і творчий потенціал, піднімає престиж свого мистецтва, нації і держави. В умовах моральних і поведінкових проблем які виникають в суспільстві, клопотання про новомодний престиж, про прибутковість більш ніж духовність свідчить про підтримку негативних тенденцій існуючих в суспільстві. Доречним в цих умовах може бути лише турбота про розвиток культури в цілому і хореографічного мистецтва як її вагомої складової, підняття на високий культурний і художній рівень усіх різновидів мистецтва танцю (народного, класичного, побутового, бального, сучасного) і напрямків розвитку підкреслюючи їх розмаїття й особливість кожного.

Характеризуючи українське хореографічне мистецтво загалом, відзначимо, що на рубежі XX й XXI століть спостерігаємо утворення синтетичних художніх форм, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв. Вони супроводжуються пошуками нових засобів виразності, жанровою різноманітністю, відмовою, зокрема, від традиційних форм, порушенням канонів класичного танцю тощо [4, 6].

На кожному історико-культурному етапі розвитку суспільства синтез мистецтв має свою специфіку, кожний окремий історичний етап супроводжується певним процесом взаємодії або взаємовідторгнення певних видів мистецтв (унаслідок якого виникає новий синтез), зближенням художніх традицій певних територіальних зон, утворенням традицій на базі вже існуючих норм, міграцією ідейних принципів з одного культурного середовища в інше. Так, наприкінці XIX – на початку XX ст. в українській хореографії виразно намітилися тенденція яскравої театралізації українського народного танцю, технічного ускладнення і вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Національна тематика, національні образи й ідеї, що втілено в національні культурні архетипи, виступають домінантою в культурному синтезі хореографічного мистецтва і у XX та на початку XXI ст., як вважає дослідниця Д.П. Бернадська. Розвиток українського хореографічного мистецтва у цей час, на її думку, позначається провідними тенденціями: інтеграцією, освоєнням інновацій європейської культури, їхнє впровадження в українську культуру, відновленням і збагаченням українських традицій [5, 12].

Минуле століття привнесло в танцювальну музику нові ритми: регтайм, фокстрот, вальс-бостон, твіст, халі-галі, танго та ін., отримують розвитку стилі рок-н-рол, диско тощо. Як і раніше, в хореографії використовуються елементи музично-танцювального фольклору різних народів, особливо латиноамериканського і африканського. Здійснюючи аналіз особливостей синтетичного функціонування сценічного хореографічного мистецтва в Україні кінця XX ст., автор виділяє такі його форми, як народно-сценічний танець, естрадний; класичний стилізований танець; джаз; модерн (постмодерн) у танці; фолк-модерн у танці; "вуличні стилі" танцю тощо.

Дослідник Д. І. Шариков, котрий вивчає сучасну хореографію (зокрема українську) як новітній вид хореографічного мистецтва, вказує на такі її особливості:

- імпровізація в танцювальних формах і техніках;
- синтез балетної традиції кінця XIX ст. з танцювальними інноваціями першої половини XX ст.;
- новітні форми взаємодії хореографії з іншими мистецтвами, в яких розрізняють такі форми, як синтез, симбіоз, концентрація, трансляційне сполучення;
- синтез всіх видів хореографії: народної, класичної, бальної, сучасної;
- синтез інших видів мистецтва: образотворчого, музики, театру, принципи поетики кіно, відеоарту [6, 94-97].

Отже, українське хореографічне мистецтво – надзвичайно потужна складова культурного розвитку України. Взаємопроникнення культур, що відбувалося впродовж усього часу формування мистецтва хореографії, проявляється у полікультурному характері вітчизняного мистецтва танцю. І сьогодні воно зазнає подальших трансформацій та перебуває у постійній динаміці, слідуючи глобалізаційним законам культуротворчих процесів.

Використані джерела

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В.Верховинець – К.: Музична Україна, 1990. – 149 с.
2. Гуменюк, А. Народне хореографічне мистецтво України [Текст] / А.Гуменюк. – К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1963. – 235 с.
3. Каміна Л.І. Національна ідентичність у сфері гуманітарного розвитку, збереження та охорона нематеріальної культурної спадщини. [Електронний ресурс] / Портал науковців Українського центру культурних досліджень. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_12_3.php.
4. Українська народна хореографічна культура XX століття: Автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 [Електронний ресурс] / С.А. Легка; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2003. – 20 с.
5. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 [Електронний ресурс] / Д.П. Бернадська; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2005. – 20 с.
6. Шариков Д.І. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види. – К.: Карпенко В.М., 2008. – 168 с.

УДК 78.036.7

Марія Олександрівна Шавша
студентка V курсу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

"ВОГНЯНИЙ АНГЕЛ" В. БРЮСОВА ТА С. ПРОКОФ'ЄВА: ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ "ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОГО БЕДЕКЕРА"

У статті, всупереч уявленню про символістську природу роману В. Брюсова і однойменної опери С. Прокоф'єва, доводиться наявність у них експресіоністських рис.
Ключові слова: *опера "Вогняний ангел", експресіонізм, бедекер.*

A presence is proved in the article of lines of expressionism in the novel of V. Bryusov the "Fiery angel" and in opera of S. Prokof'ev with the same name.
Keywords: *opera is the "Fiery angel", expressionism, Baedeker.*

Російська література та музичне мистецтво кінця XIX першої половини XX ст. характеризувалося достатньо сміливими пошуками талановитих письменників та композиторів у галузі нових та сучасних засобів художньої виразності, які могли б більш точно передати ті насичені почуття та емоції, що вирували в житті та художній уяві митців. Такими були відомий поет і письменник В. Брюсов та видатний російський композитор С. Прокоф'єв, опера якого "Вогняний ангел", написана на сюжет однойменного роману письменника, справедливо вважається одним з найбільш сміливих та експериментальних творів, у якому яскраво проявилися новаційні риси художнього стилю композитора.

Незважаючи на те, що творчості геніального російського композитора, піаніста та диригента С. Прокоф'єва присвячена велика кількість музикознавчих праць, в яких аналізується життєвий та творчий шлях композитора, його інструментальна, оперна творчість тощо (Н. Авдєєва, М. Арановський, Б. Асаф'єв, І. Баранова, Л. Бергер, В. Берков, В. Блок, О. Волков, Л. Данько, С. Катонов, Ю. Кельдиш, Ю. Кирилова, О. Кисельова, І. Мартинов, С. Морозова, Н. Нестьєв, М. Сабінін, С. Слонімський, О. Степанов та ін.), опера "Вогняний ангел", порівняно з іншими операми композитора, мало вивчена.

Безумовно, існують наукові статті та публікації у періодичних виданнях, присвячені аналізу опери "Вогняний ангел" таких авторів як: О. Артемова, О. Бірюкова, Л. Грабовський, Н. Зейфас, Л. Кириліна, С. Коробков, І. Корябін, К. Мелік-Пашаєв, С. Морісон, Д. Морозов, І. Нестьєв, А. Петров, О. Петрушанська, Б. Покровський, І. Попов, Н. Потапова, Н. Ржавинська, проте основні проблеми, що в них піднімаються – особливості сценічного життя опери та єдність музичного матеріалу опери "Вогняний ангел" та Третьої симфонії.

© Шавша М. О., 2011

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує праця В. Павлової, в якій вперше у вітчизняному музикознавстві зроблена спроба виявити, та проаналізувати художньо-стилістичні риси символізму в опері С. Прокоф'єва. Але, на наш погляд, вивчення та аналіз, як роману В. Брюсова "Вогняний ангел", так і однойменної опери С. Прокоф'єва, не можна обмежити рамками символізму, адже, на нашу думку, можна стверджувати і про наявність рис експресіонізму в цих творах.

Віддаючи належне всім авторам, роботи яких тим чи іншим чином причетні до теми, яку ми досліджуємо, слід підкреслити, що питання наявності експресіоністичних рис в романі В. Брюсова "Вогняний ангел" та однойменній опері С. Прокоф'єва не досліджувалося.

Зазначимо, що коріння естетики експресіонізму сягає в філософію А. Шопенгауера, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, З. Фрейда, А. Бергсона, Е. Гуссерля, М. Лосського.

До класичних зразків літературного експресіонізму належить творчість таких німецьких поетів, як: Х. Баль, Г. Бен, М. Брод, Е. Вайс, Ф. Верфель, Г. Гейм, І. Голь, Т. Дойблер, Ф. Кафка, Г. Майрінк, Е. Толер, Г. Тракль, Е. Штадлер та ін.

Історії виникнення експресіонізму, з'ясуванню його природи присвячені роботи як вітчизняних (С. Безклубенко, М. Бровко, О. Воєводін, Т. Кохан, Л. Левчук, М. Малахов, М. Можейко, О. Оніщенко, О. Осьмак, Н. Павлова, В. Панченко, О. Пашкова, Н. Пестова, О. Петрова, М. Шатерникова, Л. Шепетіс, Р. Шульга, І. Юдкін та ін.), так і зарубіжних (Г. Бенн, С. Віетта, П. Партнер, Л. Рішар, Р. Хюльзенбек та ін.) дослідників.

Перед тим, як почати безпосередньо аналіз особливостей втілення рис експресіонізму, в романі В. Брюсова та опері С. Прокоф'єва, окреслимо особливості самого напряму "експресіонізм". Зазначимо, що кінець XIX – початок XX ст. дав поштовх для виникнення, розвитку та широкого розповсюдження багатьом художнім напрямам, що проявляли себе майже у всіх видах та жанрах мистецтва. Одним з яскравих був експресіонізм, що зародився та вперше заявив про себе переважно на німецькому та австрійському ґрунті. Виникнувши в образотворчому мистецтві (групи "Міст", "Синій вершник") він отримав своє ім'я лише в 1911 р. за назвою групи французьких художників, що з'явилися на виставці берлінського Сецесіону. Тоді ж поняття "експресіонізм" поширилося на літературу і мистецтво, як система, в якій на противагу натуралізму і естетизму затверджується ідея прямої емоціональної дії, підкреслена суб'єктивність творчого акту, підвищена афектація, згущування мотивів болю, крик, інакше кажучи, принцип вираження починає переважати над зображенням.

Експресіоністи ставили емоцію над видимою подібністю, стверджуючи, що психічне володіє таким само родом реальності, як і фізичне. Митці, що творили в художньому напрямі "експресіонізм", відходячи від реальної дійсності, створювали ілюзії іншого світу, який й видавали за дійсну реальність. В цілому для експресіонізму характерно панування безмежного суб'єктивізму, де обрані митцями форми наділяються метафізичними атрибутами, тобто оголошуються вічними, незмінними цінностями, що суперечать всьому змінному, частково-випадковому.

Що стосується російського втілення експресіонізму в літературі та музиці, то тут слід відзначити, що він не мав такого цілісного, "чистого" вигляду, як у німецькому чи австрійському мистецтві. Вперше про новий напрям в російській літературі – експресіонізм – було проголошено 17 жовтня 1921 р. на "Огляді всіх поетичних груп та шкіл", яку очолював В. Брюсов. Саме тоді від експресіоністів зі своїми віршами виступили І. Соколов та С. Спасський. Слід зазначити, що історія російського експресіонізму, як літературної течії, охоплює діяльність групи експресіоністів (1919-1922) І. Соколова, об'єднання "Московський Парнас" Б. Лапіна та емоціоналістів (1921-1925) М. Кузьміна.

Проте, майже завжди риси експресіонізму, так би мовити "співіснували" з рисами інших художніх напрямів. Так, наприклад, І. Соколов, що стояв у витоків російського експресіонізму в літературі був також і імажиністом. Молодий поет оголосив про створення нової літературної групи, основним завданням якої буде об'єднання всіх гілок футуризму (его- та кубофутуризму) для передачі динамічного, сучасного, експресивного мислення та світосприйняття. І. Соколов намагався розширити значення експресіонізму в своїй книзі "Бедекер по експресіонізму", що є свого роду його маніфестом. (Бедекер – з нім. путівник.) Автор зізнавався в тому, що його початкове тлумачення експресіонізму як синтезу досягнення провідних течій російського футуризму давно стало завузьким, тому він намагався поєднати його з особливостями європейської культури та трансцендентним світовідчуттям.

Повертаючись до роману В. Брюсова "Вогняний ангел", відмітимо, що ньому чітко співіснують символістичні та експресіоністичні риси, що проявляються в образному наповненні роману. Проаналізувавши тенденції розвитку експресіонізму як в західноєвропейському, так і у вітчизняному мистецтві, ми можемо виділити наступні риси, характерні для російського експресіонізму: конфлікт зі світом, протест та безсилля, безнадійність, загубленість; співчуття до людини, до всього людства та разом з тим крайній егоцентризм; невтримна емоційність; екзистенціальний жах, а також, як зазначає російський музикознавець А. Альшванг, "наявність дуалізму двох світів: одного – мінливого, іншого – нерухомого" [1, 60], тобто присутність ніби двох вимірів у творі, в яких почергово розгортаються події, шляхом переходу персонажів із одного світу в інший, що цілком характерне для роману В. Брюсова "Вогняний ангел" (варто загадати явлення ангела Мадіеля Ренаті в дитинстві, уособлення Мадіеля в образі Генріха, подорож Рупрехта на шабаш відьом, присутність у творі Мефістофеля та ін.), проте це "двостороннє", амбівалентне спілкування несе в собі ознаки не стільки реального і нереального, скільки раціонального та ірраціонального. Часто-густо герой сам повністю не може розібратися в якому з "світів" він знаходиться і що вважати реальністю.

На наш погляд, в якості прикладу, варто навести розповідь Ренати про своє дитинство та появу Мадіеля: "Ренаті було вісім років, коли вперше постав він їй в кімнаті, в сонячному промені, ангел, весь ніби вогняний, в білосніжному одязі. Обличчя його сяяло, очі були блакитні, немов небо, волосся немов з тонких золотих ниток. Ангел назвав себе – Мадіель. Рената ніскільки не злякалась, і вони грали в той же день з ангелом в ляльки. Після того ангел став приходити до неї дуже часто, майже щодня, завжди був веселим та добрим, так що дівчинка полюбила його більше ніж своїх рідних та однолiток" [2, 29].

Як в романі В. Брюсова, так і в опері С. Прокоф'єва знайомство головних героїв відбувається під час "атаки" духів на Ренату. Ще не повністю зрозумівши, хто така Рената та яка особливість її долі, Рупрехт вже ніби стає свідком присутності в реальному, та поки що єдино можливому, для нього світі представників "іншого" світу.

Підтвердженням цьому можуть також слугувати роздуми головного героя роману В. Брюсова – Рупрехта, який намагався раціональним шляхом з'ясувати істину своєї подорожі на шабаш відьом: "З одного боку, багато що вказувало на те, що страшний мій політ на шабаш був лише сонним видінням, яке було викликане отруйними випаровуваннями мазі, котрою я намастив своє тіло. Плащ, на котрому я прокинувся, був зім'ятий та зім'ятий саме так, як це повинно було трапитись від тривалого на ньому лежанні людського тіла <…> на грудях не було знаку від уколу рогом, котре містер Леонардо поставив на мені як клеймо Диявола. З іншого боку, зв'язність та послідовність моїх спогадів, набагато перевищує все те, що зазвичай має місце стосовно сну. Пам'ять повідомляла мені такі подробиці про бісівські ігрища, котрі до того часу були мені зовсім невідомими та придумати все це у мене не було жодних підстав. Крім того, мені зовсім ясно представлялось, що брав участь я в хороводі відьом тілом, а не духом" [2, 86-87].

Наявність таких подорожей між "світами", на нашу думку, мала не стільки суто містичний характер, скільки була результатом розширеної свідомості, великою внутрішньою свободою, що ніби проектувала свої ідеї в реальність. Підтвердженням цієї думки може слугувати праця російських дослідників творчості В.Брюсова С. С. Гречишкіна та А. В. Лаврова, в якій вони вказують, що спочатку образ головної героїні мав декілька варіантів імен, це – Веллі, Елеонора, Маргарита, Марта, Магда і кінцевий варіант – Рената, а сам роман мав називатися "Відьма", проте, як далі стає зрозуміло з записів В. Брюсова, сам образ відьми він розглядав (поруч за таким, початково задуманим, героєм роману, як І. Вейер) – не як церковну зрадницю, злочинницю, а як жінку з особою формою істерії.

Навіть в цьому простежується прямий зв'язок з експресіонізмом, для якого була характерною зацікавленість глибинними психічними процесами людини. С. С. Гречишкін та А. Лавров у своєму дослідженні звертають увагу на те, що для самого В. Брюсова роман був не стільки результатом творчої уяви, скільки проекцією жаданого розвитку подій, тим омріяним світом, в якому всі герої, підпорядковувались волі самого автора; дослідники наводять фрагмент листа В. Брюсова до Н. Петровської, образ якої й ліг в основу образу Ренати – головної героїні роману. В цьому листі поет та письменник описує свої враження та почуття від роботи над романом: "Мрію повністю віддатися роману, заринути в роботу з головою, до самого дна, працювати, забувши про все, окрім створеного світу" [3].

Отже, слова письменника переконливо вказують на те, що події роману були дуже важливими для нього, частково омріяними, а ставлення Рупрехта – одного з головних героїв, який є прототипом самого В. Брюсова в романі, до інших дійових осіб, також відповідає дійсним відносинам між реальними людьми, які є прототипами іншим героїв роману. Так, зокрема, любовний трикутник, що утворився між В. Брюсовим, Н. Петровською та А. Бєлим, чітко змодельований і в романі. Таким чином, письменник створив новий світ, нову реальність в якій й розв'язав всі суперечності та конфлікти між ними задовго до їх реального вирішення, переживши все набагато раніше, ніж Н. Петровська та А. Бєлий.

Що стосується "Вогняного ангелу" С. Прокоф'єва, то тут слід зауважити, що композитор, обравши основою своєї опери сюжет роману В. Брюсова, переробив певним чином конструкцію роману (замість монологу, в формі якого йде оповідь у романі В. Брюсова, в опері дія розгортається через діалог головних героїв), проте відкинувши всю, як він сам зазначав, "бутафорію" (містичні та окультні подробиці) він також вивів на перший план психологічну сутність образів. Проте, варто зазначити, що найбільш психологічно напружені моменти пов'язані з видіннями Ренати, чаклунки, стуків, розмовою Рупрехта з Агріппою, поява Фауста з Мефістофелем, все ж таки присутні в опері. Можливо, таким чином, композитор відкинув всю "бутафорію" лише для себе, а можливо не розглядав її як таку, а вбачав в ній більш глибокі внутрішні рушійні сили, які б пояснювали стан, роздуми та дії головних героїв.

Підтвердженням цієї думки може слугувати вислів російського музичного критика П. Поспєлова, який у статті, присвяченій прем'єрі опери "Вогняний ангел" на сцені Великого театру, відмічає, що "подібно Прокоф'єву, раціоналісту, шахматисту та іроніку, котрому випало продиратися крізь епоху мережковських, штайнерів та блаватських, його герой, мужній лицар Рупрехт, потрапляє в полон чар безумної Ренати, що тужить за Вогняним ангелом. Поетика осяянь, магії, одержимості небезпечно притягує Прокоф'єва, проте він змальовує її зі сторони, залишаючись в берегах розуму" [6].

Однак все ж-таки, не дивлячись на відносно раціональний підхід до побудови свого твору, композитор залишає певні однозначно невизначені елементи, що надають опері свій неповторний таємничий шарм. Багато в чому вбачається певна "двоїстість", неоднозначність – це стосується і характерів героїв, і оточуючого середовища, і міркувань авторів "Вогняного ангелу". Так наприклад, вже в самій назві роману та опери є певна невизначеність: як трактувати образ Вогняного ангелу? Ким є насправді Рената: одержима демонами чи святою? (на що справедливо звертає увагу музичний критик Г. Садих-заде [9]).

Композитора насамперед цікавив образ Ренати, саме музичне втілення образної характеристики героїні, емоційної атмосфери, що проявляється у насичені всіх її музичних номерів гострими та надзвичайно напруженими кульмінаціями. Також підкреслено виразною є й безпосередньо сама музична мова опери. Як вже зазначалось, композитора цікавила передусім психологічна сутність героїв, а не яскравість та оригінальність сюжету й, так звані "єретичні мотиви".

Співчуття до людства, турбота яскраво співіснує з егоцентризмом. Варто згадати появу Ренати в одному з жіночих монастирів, що описана в романі В. Брюсовим та наявна і в опері С. Прокоф'єва. Таким шляхом вона прагнула позбутися від надокучливих та нерідко болісних навідувань до неї так званих "духів". Однак це призвело до того, що шукаючи спасіння та спокою для власної душі, героїня перетворює весь монастир на об'єкт постійних атак духів, що раніше переслідували лише її. Ось як Ренату характеризує брат Фома: "Сестру Марію багато хто славить як святу та завіряють, що вона має дар зцілювати хворих одним лише накладанням рук, немов благочестивий король французький. Мені, проте, сором'язливий досвід підказує, що ця сестра має певні відносини з дияволом, який здобув її довіру та являвся їй щоночі в образі інкуба" [2, 245].

Такі звинувачення були не безпідставними, тому що, як далі в романі повідомляє наставниця монастиря Мати Марта: "Проте серед сестер знайшлись ті, хто сумнівався в божественної природі сили зцілення сестрою Марією та чи не є це все підступами старого ворога людства – диявола? Звертали увагу на те, що явища, що всюди супроводжували сестру Марію, не завжди личили ангельській волі, бо часом було чутно біля неї ніби стуки невидимою рукою в стіну, або при ній деякі предмети самі собою падали вниз, немов скинуті та ін. Потім деякі з сестер, наближених до сестри Марії, на сповіді каялись духівнику, що з недавньої пори ними почали оволодівати дивні спокуси, а саме: вночі, в їх келіях, стали їм являтися образи прекрасних парубків, ніби сяючих ангелів, котрі вмовляли їх вступити з ними в плотське кохання" [2, 248-249].

С. Прокоф'єв, як і В. Брюсов, підкреслює неспокійний стан в монастирі після появи в ньому Ренати, надаючи викривальну роль, Наставниці монастиря: "Сестра Ренато, я бачу, що ти дуже нещаслива, та мені шкода тебе, як і в перший раз. Чому ж з того часу, як ти прийшла в мій монастир, немає спокою в нашому тихому житті? Таємничі стуки в стіні, дотики невидимих пальців у темряві, видіння та страшні муки у сестер! Сестра Ренато, все це прийшло до нас з тобою" [7, с. 280-282].

Таким чином Рената, володіючи цілющими силами, одночасно і допомагала хворим, і нещадно мучила майже всіх сестер монастиря, маючи на меті знайти спокій для себе, через що і знайшла свій притулок в стінах святого місця.

Також для головної героїні характерна невтримна емоційність, чергування граничних станів, часом цілком протилежних емоцій та настроїв. Так наприклад, в романі В. Брюсова "Вогняний ангел" чітко прослідкується зміна станів Ренати – часте чергування то істерії, то смиренності; то хворобливості, то піднесеного, радісного настрою, то безмежної вдячності Рупрехту, то повної зневаги до нього. Вона ніби постійно перебувала в стані якогось внутрішнього пошуку, дії, чим і пояснювалось така часта зміна настроїв та життєвих планів. Вона одночасно перебувала в стані напруженого очікування, що різко змінювався повною смиренністю та відчуттям безсилля.

В опері С. Прокоф'єва це досить яскраво виражено в музичному вирішенні її образу, для якого характерна наявність багатьох тем-станів героїні, які проходять крізь всю оперу у майже незмінному вигляді, маючи лише певні тональні, ритмічні або тембральні варіантні зміни. Кожен з таких інтонаційних комплексів є яскравим вираженням окремого психологічного стану Ренати. Ось основний їх перелік: тема граничного стану [7, 12, ц. 6]; тема страху [7, 21, ц. 24]; тема страждання [7, 25, ц. 31]; тема кохання до Вогняного ангелу [7, 44, ц. 67]; тема томління за Вогняним ангелом [7, 49, перед ц. 77]. В. Павлова в своїх дослідженнях дає визначення темі граничного стану та темі томління за Вогняним ангелом. Тема страждання – так цю тему визначає Л. Кириліна. Музикознавці І. Нестьєв, М. Тараканов, М. Сабініна, Н. Ржавинська та ін. називають її темою галюцинацій.

Відтак, головна героїня опери представлена письменником та композитором як образ внутрішньо експресивний, проте відчужений від реальності, нестійкий, відкритий до спілкування з іншими світами та страждаючий від такого контакту. У наявності таких багатогранних емоцій та психологічних станів Ренати, які послідовно змінюють один одного, можна простежити прямий зв'язок з ідеями датського філософа С. К'єркегора, який в своїх роботах наводив три етапи, які необхідно пройти людині, щоб здобути своє істинне "Я".

Перший етап, що відображає спосіб життя, в якому домінують виключно власні емоції людини, її еротичні бажання та різноманітні спокуси, цілком відповідає початковим главам роману та експозиційним сценам опери, в яких розповідається про перше знайомство Ренати з Вогняним ангелом, про почуття, які виникли у молодої дівчини до нього, про сумісне проживання з графом Генріхом, який начебто був реальним земним втіленням ангела. Однак через певні обставини цей етап завершується втечею графа з власного замку та самотністю Ренати.

Початковий етап змінює другий, для якого, на думку філософа, характерно усвідомлення помилок свого минулого та етичне існування людини, виходячи з її власних міркувань про добро та зло, велике значення в цей період відіграє відчуття моралі та власне сумління. Даний етап в романі, як і в опері, займає найбільш тривале за часом місце – Рената переходить в нову "фазу" свого життя одразу після зустрічі з Рупрехтом, саме тоді героїня починає вести себе досить неоднозначно, оскільки, ще повністю не

витісненні бажання, починають контролюватися та заглушуватись її сумлінням, все частіше вона замислюється над почуттям та обов'язком (саме через це Рупрехт погоджується супроводжувати її під час пошуків Генріха, саме через бажання Ренати молодий чоловік повинен ризикувати своїм життям, викликаючи Генріха на дуель та ін.). Однак і такий спосіб життя не приносить їй очікуваного полегшення, і тоді наступає останній (за С. К'єркегором) етап – релігійне буття, тобто існування як екзистенційної істоти.

Для Ренати перехід на новий рівень існування починається після вирішення нею оселитися в монастирі, щоб за допомогою священної благодаті остаточно позбутися своїх земних проблем та турбот. Для неї в цей період характерною є самозаглибленість, зосередженість на своєму духовному шляху, відчуженість від всього земного та побутового.

Якщо під час другого етапу головна героїня сама обирала, що вона повинна робити, самостійно розділяла добро та зло, вирішуючи ті проблеми, які саме вона вважала провідними та першочерговими, то тепер, на третьому етапі, Рената повністю підпорядковується волі та бажанням Вищої сили – Бога, або, за В. Брюсовим, – таємничих духів. Наведемо невеликий фрагмент відповіді Ренати на допиті інквізиційного суду: "Високоповажний Отець! Я не знаю, від кого мої видіння, проте той, хто являється мені, говорить мені про бога та про добро, призиваючи мене до життя невинного та кляне мої гріхи, – як же я йому не повірю?" [7, 255].

Отже, детально проаналізувавши головні образи роману "Вогняного ангелу", стає очевидним, що такі ознаки експресіонізму, як перевага емоційності над раціональністю, відхід від реальності в інший, штучно створений світ, наявність дуалізму двох світів, панування безмежного суб'єктивізму, екзистенціальний жах, невтримна емоційність, очищення через страждання – наявні у романі В. Брюсова "Вогняний ангел" та в однойменній опері С. Прокоф'єва. Наразі, можна стверджувати, що "Вогняний ангел" В. Брюсова та С. Прокоф'єва – це своєрідний "експресіоністичний бедекер".

Використані джерела

1. Альшванг А. Экспрессионизм в музыке / Арнольд Альшванг // Советская музыка. – М., 1959. – Вип. 1. – С. 59-72.

2. Брюсов В. "Огненный ангел" / Валерий Яковлевич Брюсов // Собрание сочинений: в 7 т. [Под об. ред. П. Г. Антокольського и др., послесл. Б. И. Пуришева]. – М. : Художественная литература, 1974. – Т. 4. – 352 с.

3. Гречишкин С. С. О работе Брюсова над романом "Огненный Ангел" /С. С. Гречишкин, А. В. Лавров. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.trediakovsky.ru/content/blogcategory/0/91/5/65/.

4. Кьеркегор С. Страх и трепет / Серен Кьеркегор. – М. : Республика, 1993. – 383 с.

5. Павлова В. "Огненный ангел" С. Прокофьева: к проблеме символистской трактовке оперы / В. Павлова. – К., 2008. – 106 с.

6. Поспелов П. Три мудреца в одном тазу / П. Поспелов // Ведомости, 2004. – 27 апреля.

7. Прокофьев С. Огненный ангел. Клавир / Сергей Прокофьев. – М. : Музыка. – 1981. – 380с.

8. Сабинина М. Сергей Прокофьев / М. Сабинина. – М., 1957. – 174 с.

9. Садых-заде Г. Светлый ангел не пролетал / Г. Садых-заде // Газета, 2004. – 26 апреля.

УДК 791.43-92

Катерина Сергіївна Шершньова
магістр-кінознавець

НЕІГРОВЕ КІНО ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ ЯК ДЗЕРКАЛО СОЦІАЛЬНОГО СЬОГОДЕННЯ

У статті досліджується інтерпретація морально-етичної проблематики в документальному кіно пострадянського періоду на прикладі творчості режисера Віталія Манського.

Ключові слова: *Віталій Манський, кінорежисер, документальне кіно, проблеми моралі.*

In the article are considered interpretation of mental and ethical problems in the documentary cinema of post-soviet period on the example of work of film-director Vitalij Manski.

Keywords:*Vitalij Manski, film director, documentary cinema, problems of morality.*

Увага до сучасного режисера-документаліста Віталія Манського зумовлена тематикою його фільмів. Виходець зі Львова Віталій Манський, якого іноді серед критиків порівнюють з американцем Майклом Муром, за короткий час набув ознаки скандального режисера. Як і Мур, Манський звертається до "незручних" навіть у демократичному суспільстві тем і розкриває їх часто суперечливими, але завжди ефектними методами. Як і Мур, Манський займається популяризацією документального кіно в масах. Мур – телеведучий і публіцист, що широко видається в США(якщо бути більш точним, то він автор нон-фікшн бестселерів, переведених майже у всіх країнах світу), який постійно виступає на підтримку прокату документального кіно, до того ж, що успіх його документальних картин став однією з головних причин світового "буму" документального кіно [3]. Манський з 1995 року займався виробництвом і програмуванням фільмів

© Шершньова К. С., 2011

на "Першому каналі", "Росії" і "Рен-ТВ", після чого став директором премії в галузі неігрового кіно "Лавр" і президентом кінофестивалю "Артдокфест". Манський часто вибирає своїми героями великих політиків: у його фільмографії є картини про Єльцина, Путіна, Леніна, Горбачова. Ріднить двох режисерів навіть те, що у кожного з них є невдалий досвід у ігровому кіно [5]. При цьому творчість Манського куди більш різноманітна, ніж у Мура: змінюється тональність картин, їхня мова, інтелектуальна напруженість. Але головне в його картинах – їх агресивність, динамізм, завдяки яким документалістика Манського стає гранично глядацькою і провокаційною, що іноді відкриває їй шлях на телеекрани, а іноді робить його неможливим. Наприклад, змонтовані з кадрами військової хроніки порнографічні сцени, які за словами автора, виконують ідеологічне завдання, але абсолютно несумісні ні з одним з телевізійних форматів.

Важливим елементом фільмів Манського також є відчутна авторська позиція щодо зображуваного предмета, що для пострадянського документального кіно велика рідкість. Манський, розуміючи це, довгий час ділив свої фільми на ті, які можна показати на ТБ, і ті, що робляться "для душі", хоча з недавніх пір став заявляти, що сумнівається в доцільності показу документального кіно на ТБ. "Я погоджувався говорити форматно, тому що головним в цьому словосполученні залишалося слово "говорити", – пояснює він. – А коли зараз потрібно форматно "мовчати", тоді це взагалі втрачає всякий сенс. Коли робиш фільми, розуміючи, що вони не йдуть як вода в пісок, тоді погоджуєшся ще зняти мову кіномистецтва мовою кіноформату, в цьому випадку ще можна піти на компроміс. Можна жити з нелюбом чоловіком за умови, що він тебе щодня не б'є. А якщо він починає знущатися та принижувати – який сенс? Щоб було зрозуміло: я вважаю, що ТБ дійсно має робити форматне кіно, тому що це спосіб заробити аудиторію, продати продукт, адже ТБ – це учасник ринку. Але я вважаю, що упаковувати потрібно цукерки, а не лайно. Тут же фільми, які здебільшого взагалі безглузді. При цьому телевізійна документалістика стає все професійнішою ... Вона перш за все не є документалістикою. Справа в тому, що коли я прийшов на ТБ, то зрозумів, що воно існує за іншими законами, я розумію, що таке форматне ТБ, і я працював у цих рамках. Але припинив все це, тому що зрозумів всю безглуздість цього заняття. Я витрачаю час, життя, якщо хочете, і – нічого ... Я кричу в порожнечу. У телевізорі нічого не можна сказати, у телебачення остаточно змінилися завдання " [1].

Кілька слів про головні картини Манського. Самою найвідомішою з них є "Приватні хроніки. Монолог". Оголосивши в середині дев'яностих збір домашніх зйомок, зроблених з початку шістдесятих років, Манський сформував з них узагальнюючий портрет "героя" свого часу, який народився на початку шістдесятих і "загинув" наприкінці вісімдесятих. "Герой" формується в середовищі лицемірства і розчарування в комуністичних ідеалах, пропагованих з трибун, але давно втративших здатність запалювати серця. Оповідання, текст який начитує за кадром Олександр Цекало, сповнене гіркоти і презирства до свого минулого. Безневинні кадри, які заради увічнення зворушливих сімейних моментів зберегли різні люди, Манський, слідуючи прикладу Есфірь Шуб, використовує як звинувачення всього того минулого, яке, на його думку, познущалося над людською особистістю. Його ліричний герой звертається і до лайки, такий цинізм виглядає закономірним наслідком радянського середовища, стикаючись з яким людина обов'язково стає циніком і мізантропом. Фільм викликав безліч докорів як в неетичності використання чужих кіноархівів, так і в ідеологічній спрямованості думки Манського та її формального вираження. Фільм був представлений в основному конкурсі кінофестивалю "Кінотавр-2008".

Фільм "Приватні хроніки. Монолог" у творчості Манського має двійника – картину "Наша Батьківщина", зняту через кілька років після "Монологу". У цьому фільмі, більш серйозному і розміреному, вже немає збірних образів. Манський в ньому говорить від себе, а цікавить його те, як склалася доля випускників його шкільного класу в Харкові. Фільм являє собою подорож у пошуках старих друзів та бесіди з тими, кого вдалося розшукати. Виявляється, що доля розкидала їх по всьому світу – майже половина живе в США та Ізраїлі, хоча все одно по-різному. Поступово з'ясовується, що одним з ключових питань для кожного з них є ставлення до своєї батьківщини, оскільки саме воно найбільше вплинуло на їхній вибір способу життя. Манський в цьому фільмі постає людиною, яка не поспішає давати остаточні відповіді і розставляти по місцях події в минулому, так як фільм став занадто особистим. "Нашу батьківщину" за кордонном показували як телеканали, так і кінотеатри.

Примітний фільм Манського "Невинність". Заслуга автора скоріше в задумі фільму, ніж у його реалізації. Задум полягає в тому, щоб показати, наскільки аморальне те середовище, в якому зростають сучасні підлітки (тут також явні паралелі з "Монологом"). Свою моральну невинність вони втрачають, навіть не усвідомивши цього, зате фізичну цінують і намагаються продати подорожче і ефектно. В фільмі кілька героїнь, кожна з яких немов стоїть за прилавком і продає себе. Одна побачила оголошення в інтернеті, де за ніч з дівою хтось запропонував заплатити три тисячі доларів, а їй якраз дуже потрібні гроші.

В фільмі добре зображена сцена в машині – це ключовий момент фільму. У ній режисер фільму намагається відрадити третю дівчину продавати себе. А та ще сумнівається і плаче, причому триває усе це хвилин 5. Особливу пікантність надає той факт, що ця сцена відбувається на тлі весілля інших людей. Але потім Манський ставить дівчині питання: "що я можу зробити, щоб ти цього не робила"? І в цьому питанні і криються всі мінуси цього фільму. Адже у цей момент так і хочеться закричати: "та дай ти їй ці гроші!". Після фільму в Манського часто запитували, чому він просто не дав їй ці гроші. Він відповідав, що досить розібрався у своїй героїні, щоб розуміти: якщо він дасть їй три тисячі доларів, то вона поїде з Москви з шістьма. Інші героїні шукають не тільки грошей, а й слави, по можливості, пов'язаної з телебаченням. Манський порівнює їх між собою, вимальовуючи портрет сучасного молодого

покоління: це люди без моральних устоїв, готові на всі моральні злочини заради слави і грошей, а масова культура оспівує такий образ думок і провокує на подальше духовне падіння особистості. Псує фільм, звужуючи його основний задум і навіть дещо спотворюючи, коментар, написаний поетом і публіцистом Дмитром Биковим і озвучений все тим же Олександром Цекало. Для Бикова найважливішими сторонами фільму є соціальні (а не соціально-філософські) і параноїдальні (мовляв, ніхто не може бути захищений від вторгнення в його свідомість імперативів масової культури), в той час як зміст слова, що винесений в назву фільму і є предметом роздумів Манського, залишається для нього периферійної темою.

Серед проектів Манського можна виділити трилогію про вождів (Горбачов, Єльцин, Путін), в якій найцікавішою є картина про Путіна, створена за матеріалами річної зйомки, що велася з моменту його інавгурації. Манський зміг домогтися психологічного розкриття, а фільм "Невідомий Путін", у створенні якого брав участь Сергій Мірошниченко, тільки частково погодилося показати російське телебачення. Це легко пояснюється тим, що президент більш всього пожвавлюється при згадці про те, як він підраховував "зовнішнє спостереження "(стеження за собою) в розвідшколі, що не цілком підходило під образ, створений мас-медіа.

Також цікавий проект "Смерть поета" як фільм, в якому Манський спробував одночасно деміфологізувати Володимира Висоцького, показавши його хворою і нещасною людиною, і відкрити для широкої аудиторії того поета, якого вона у Висоцькому прогледіла. Фільм повинен був показати боротьбу між генієм і наркозалежністю, але спадкоємці Висоцького чинили опір роботі над фільмом, і картина стала просто натуралістичною розповіддю про останній рік життя наркомана з відомим ім'ям. Манський від подальшої роботи над фільмом, що зібрав величезний рейтинг при телетрансляції, не відмовився і розраховує випустити його в тому вигляді, який відповідає задуму.

Серед документальних серіалів, створених під художнім керівництвом Манського, виділяється масштабна відповідь реаліті-шоу "Анатомія Т.А.Т.У.", в якому популярна поп-група постійно перебуває під прицілом камери, але при цьому існує в реальному світі, проривається крізь гламурну оболонку шоу-бізнесу і відгукується в побуті героїв постійними конфліктами.

Манським створений серіал "Дикий дикий пляж". Манський вважає його масштабною картиною російської дійсності, за якою її через багато років будуть вивчати історики [1]. Найскандальнішою частиною серіалу став фільм Олександра Расторгуєва "Жар ніжних", який формально є провокаційною, натуралістичною і безкомпромісною карикатурою на події в середньостатистичному приморському місті Росії, а змістовно – шокуюча, але чесна спроба метафорично відобразити погляд автора на сучасність, чого більшість сьогоднішніх документалістів уникає. Манський зробив все, щоб цей фільм, який містить, зокрема, кілька порнографічних сцен, був показаний і обговорювався якомога більше, але до широкої аудиторії фільм не прорвався, залишившись виключно внутрішнім кінематографічним скандалом.

Протягом декількох років Манський працює над безпрецедентним проектом, який нагадує сюжет фільму Пітера Уіра "Шоу Трумена ": він почав знімати життя дитини ще до її народження – в утробі матері і має намір слідувати за ним з камерами все життя, створюючи гігантський фільм про всі стадії дорослішання людини. Поки підсумки цієї роботи невідомі.

Підкреслено назвавши свою студію "Вертов і компанія" і проповідуючи роль документаліста як літописця, Манський прагне до якомога більш провокативної форми літописання та "просуває" все те кіно, яке прийнято вважати "неформатним", але яке здається йому талановитим. Участь одного з найвпливовіших людей російського кінематографа Манського в будь-якому проекті гарантує йому істотне підвищення уваги в професійних колах і неприйняття консервативної критики. Хоча зв'язок з Вертовим простежується в Манського найбільшою мірою в тому, що він намагається знімати хроніку, "реальне кіно", нібито, без вирішення естетичних задач, проте "на виході" отримує швидше художній твір, що має документальну форму. В.Манський – один з перших вітчизняних документалістів, що вміє знаходити вигідну упаковку для ідей, які не обов'язково є оригінальними, що продаються, а російській документалістиці сьогодні якраз сильно не вистачає такого продюсерсько-рекламного таланту, сполученого з мозком думаючої, рефлексуючої людини, нехай і зі суперечливими переконаннями.

Отже, Віталій Манский – один з найвідоміших документалістів на пострадянському просторі. Режисер і продюсер, автор більше 30 документальних фільмів, володар величезної кількості міжнародних нагород, він знімає багато і зухвало: про Путіна, Горбачова і Леніна, про групу "Тату" і Далай Ламу, про дівчаток, що вирішили продати власну невинність, про російське село і московську інтелігенцію. Але важливіше те, що Віталій Манский – головна в Росії людина, якій небайдужа доля документального кіно

Використані джерела

1. Виталий Манский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vertov.ru.

2. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества / Людмила Джулай. 2-е изд. доп. и перераб. – М. : Материк, 2005. – 239 с.

3. Майкл Мур [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.michaelmoore.com.

4. Barnouw, E. Documentary. A History of Non-fiction Film / Erik Barnouw. 2nd Revised Edition. – NY. : Oxford University Press, 1995. – 416 p.

5. Энциклопедия отечественного кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.russiancinema.ru.

В і д з и в и . Р е ц е н з і ї . П о в і д о м л е н н я

Валерій Анатолійович Бітаєв
доктор філософських наук, професор,
Заслужений діяч мистецтв України, член-кор.
Національної академії мистецтв України,
Лауреат Державної премії України
в галузі науки і техніки

ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ІНТЕРЕСУ

У монографії кандидата педагогічних наук Валентини Володимирівни Лучанської "Методологічні підстави теоретичного аналізу екології культури в інформаційному суспільстві"* на фундаментальному історико-культурному матеріалі висвітлено процеси розвитку екології культури в інформаційному суспільстві. Поняття "екологія" і "культура" стають ключовими і допомагають осмислити хід історії і місце людини в природі, зберегти національне коріння культур, менталітет країн і народів, що виникли в результаті величезного різноманіття взаємодії людини і природи. Актуальність теми дослідження визначається значущістю процесу формування екології культури в інформаційному суспільстві як для теоретичного осмислення нинішнього періоду розвитку суспільства, так і для оцінки практичних тенденцій і спрямованості змін, які відбуваються. Теоретико-методологічну основу дослідження склали твори класиків світової і вітчизняної культурологічної і філософської думки, а також праці сучасних вчених, що займаються вивченням єства і форм прояву екологічної культури. Це дало змогу здійснити дослідження теми з урахуванням наявних у різних галузях наукового знання теорій і концепцій. У монографії використані сучасні матеріали, що характеризують екологічну ситуацію на планеті, ситуацію в Україні, рівень екологічної культури людей. У частині критичного аналізу залучається низка праць, досліджень із близького і далекого зарубіжжя, література німецькою мовою.

У першому розділі "Екологія культури в інформаційному суспільстві як об'єкт теоретичних досліджень" розглядаються культурологічні знання як об'єкт аналізу в ракурсі проблем екології культури в інформаційному суспільстві, зроблено культурологічний підхід до аналізу екології культури в інформаційному суспільстві, висвітлено архетипи єдності людини і природи – основа екології культури в інформаційному суспільстві, обґрунтовано релігійно-культурологічний аспект екології культури в інформаційному суспільстві. Визначено, що екологічність культури, тобто її оптимальне функціонування і розвиток, визначатиметься таким її станом, коли цінності культури домінуватимуть над антиценностями. Проблема має значення для досліджень не тільки в філософії, культурології, туризмі, а й в інших науках. Тому екологія культури при своєму послідовному розгортанні є міждисциплінарним напрямом наукових досліджень. Екологічні проблеми є глобальними і пріоритетними серед цивілізаційних. Основні напрями формування екологічної культури не можуть бути ефективно реалізовані, якщо природоохоронні принципи не будуть упроваджені в свідомість суспільства шляхом масового виховання і пропаганди охорони навколишнього середовища. Екологічна культура – це рівень сприйняття людьми природи, навколишнього світу і оцінка свого становища у всесвіті, відношення людини до світу. Екологічна культура незвичайно важлива, особливо зараз. Вона допоможе людині усвідомити своє справжнє становище, зрозуміти призначення, до якого вона покликана, а саме до збереження живої природи для нащадків, збереження цієї краси у всьому її різноманітті. Визначено, що саме релігія утверджує безкорисливе ставлення до Буття, культивує благоговіння перед життям. Отже, екологічна культура спирається як на релігію, так і на науку. Той, хто знайде наукову істину про суть природи і зуміє з'єднати її з духовним імперативом релігії, дійде до справжньої екологічної культури, що допоможе нам дотримуватися належної міри в освоєнні природи і уникнути екологічної катастрофи.

У другому розділі "Методологічні підстави теоретичного аналізу екології культури в інформаційному суспільстві" розглянуто теоретико-методологічні засади взаємозв'язку інформаційного і екологічного в процесі еволюції культурологічного знання, розглянута методологія системного дослідження екології культури в інформаційному суспільстві, екологія культури в контексті концепції пасіонарності Л. Гумільова, екологічне поняття "толерантність" в контексті розвитку екології культури в інформаційному суспільстві, актуальні проблеми функціонування і формування екології культури в інформаційному суспільстві, філософія Ф. Бекона і гуманістичний вміст екології культури в інформаційному

© Бітаєв В. А., 2011

суспільстві, концепція А. Швейцера "Етика благоговіння перед життям" і формування екології культури в інформаційному суспільстві, структурно-функціональна теорія Т. Парсонса і екологічна культура особистості, філософія екологічної гармонії А. Наєсса. Доведено, що актуальність звернення до минулої філософської та культурологічної спадщини України та світової науки зростає. Питання, які не отримали задовільного вирішення на колишніх методологічних підставах, порушуються для нового осмислення.

У третьому розділі "Екологічна культура українського соціуму" розглянута екологія культури в перспективах розвитку сучасного українського суспільства, екологічна мораль і культура: особливості формування в українському суспільстві, а також динаміка цінностей і проблеми взаємовідношення людини і природи.

У четвертому розділі "Концепція розвитку екології культури в інформаційному суспільстві" розглянута екологічна культура як засіб самоорганізації системи "людина – біосфера": концепції розвитку, духовна предметність екології культури в інформаційному суспільстві, екологічна культура в контексті стратегії сталого розвитку соціуму.

У п'ятому розділі "Тенденції розвитку екології культури в інформаційному суспільстві" визначено системний підхід у стратегії проектування екології культури в інформаційному суспільстві; зазначено, що екологія культури – концепція порятунку людства від екологічної катастрофи; розглянуто проблеми становлення і розвитку екологічної культури в соціальній практиці сучасного суспільства, а також виділено питання екологізації людської діяльності й мислення як стратегії цивілізаційного розвитку.

Монографія буде корисною для науковців (культурологів, філософів, істориків, мистецтвознавців), фахівців у галузі теорії та історії культури, аспірантів, докторантів, викладачів та студентів усіх гуманітарних спеціальностей.

Примітки

*Лучанська В. В. Методологічні підстави теоретичного аналізу екології культури в інформаційному суспільстві: [монографія] / Валентина Володимирівна Лучанська – Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2011. – 195 с. – Бібліогр.: с. 169 – 195.

Лілія Володимирівна Терещенко-Кайдан
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПЕРШІ КРОКИ У НАЛАГОДЖЕННІ ДРУЖНІХ ЗВ'ЯЗКІВ У РАМКАХ КОНФЕРЕНЦІЇ "ДІАЛОГ КУЛЬТУР: УКРАЇНА – ГРЕЦІЯ"

У серпні 2011 р. в рамках програми з налагодження міжнародних стосунків між нашою Академією та Центром україно-грецько-сербської дружби я відвідала Грецію. Першочерговим завданням надзвичайно плідної і змістовної подорожі стало сприяння укріпленню українсько-грецьких зв'язків. Та найбільше зацікавлення викликала можливість здійснити розвідку на предмет виявлення слов'янського рукописного надбання на території Греції тощо. Радше, це був перший дотик до слов'янського кирилічного рукописного фонду, що зберігається в Греції. Паралельно відбулося і налагодження цікавих та корисних для України в цілому й для нашої Академії зокрема українсько-грецьких зв'язків.

За результатами подорожі можна зробити висновок: Греція зацікавлена у співпраці та налагодженні тісних контактів з Україною. Цей висновок зроблено після спілкування з представниками грецького парламенту з економічних питань, з питань культури та релігії та інноваційних комп'ютерних технологій.

Для налагодження українсько-грецьких зв'язків ми співпрацювали з українсько-сербсько-грецьким центром, котрий очолює ієрей Сатіріс Коскоріс. У рамках заходів цього центру було проведено спільне українсько-грецьке богослужіння, літургія слов'янського обряду, взаємообмін зразками української та грецької народнопісенної творчості, опанування першими кроками грецького народного танцю і, зрозуміло, вивчення грецької мови.

Також в рамках українсько-сербсько-грецького центру була проведена спільна наукова конференція, присвячена пам'яті визволителів Греції від турецької неволі.

Під час подорожі відбулося відвідування іконописної майстерні Дімітрія Зіндроса в Метеорах. Майстерня має власну школу іконопису, так звану шовкографію. Нам було представлено майстерклас із написання ікон цієї школи. Хочеться наголосити на тому, що в іконописі в метеорській школі Зіндроса використовуються виключно природні фарби. Крім шовкографії, майстерня займається виготовленням ікон із срібла, мистецтвом тканих ікон тощо.

© Терещенко-Кайдан Л. В., 2011

Оскільки наша подорож носила експедиційно-дослідницький характер, однією з основних її завдань було відвідування малодоступних монастирів і пошуку слов'янських впливів та кириличного рукописного фонду, що знаходиться в Греції.

Подорож почалася з відвідування надзвичайно цікавого монастиря Св. Трійці та Св. Рафаїла, Миколи та Ірини. Монастир відрізняється від решти грецьких монастирів тим, що заснований так званими понтійськими греками і є старостильним. Понтійськими греками називають тих греків, що є вихідцями з СНД, мають грецькі корені й володіють грецькою мовою. А старостильним монастир є тому, що за уставом він не прийняв юліанський календар, і богослужбова практика відбувається за старим стилем. Отже, цей монастир має безпосередні зв'язки із слов'янською культурою та слов'янськими впливами. Крім налагодження тісних контактів з Єпископом Філофтеєм, настоятелем монастиря, нам довелося показати деякі зразки слов'янських церковних співів.

Наступного дня відбувалося знайомство з м. Салоніки – батьківщиною солунських братів Кирила та Мефодія. Тут сталося поклоніння таким святим, як Дмитро Салунський, Григорій Палама, Феодора та Давід. А на площі Арістотеля відбулася неофіційна зустріч з викладачами салонікійського університету.

Далі наш шлях лежав у Метеори – один із духовних центрів православної Греції. Дорогою ми завітали до джерела Св. Параскеви, в котрому за переданням Афродіта мила ніжки.

Метеори – це країна наскельних всесвітньовідомих монастирів. Невідомо, коли відбулося заселення цієї місцевості, але, за свідченням рукописів, у XI ст. тут вирувало життя. Нам вдалося відвідати шість з семи діючих монастирів. Це монастир Св. Стефана, монастир Св. Варлаама, монастир Св. Трійці, монастир Св. Варвари – Руссану, монастир Св. Миколи Анапафсаса. Яким же був наш подив, коли в самому першому монастирі Св. Стефана ми побачили рукописну богослужбову літературу, писану кириличними літерами. Тут, в скелях, куди ченців підіймали в кошиках, тому що пішки дістатися не можна, зберігаються слов'янські джерела. Отже, Метеори для нас стали місцем подальших досліджень.

Відвідавши майстерклас в іконописній майстерні Дімітрія Зіндроса, ми направилися на Пелопонес. Саме тут на Пелопонесі, біля м. Патри, а точніше в містечку Акрота Ахея, і знаходиться українсько-сербсько-грецький центр дружби, котрий очолює богослов ієрей Сатіріс Коскоріс. Вище вже йшлося про плідну й потужну співпрацю з цим центром, але, крім діяльності в Акроті, нам вдалося відвідати святині Пелопонесу.

Усі монастирі півострова знаходяться високо в горах і належать приблизно до X ст. Першим був жіночій монастир ікони Божої Матері Елеонса. На жаль, обитель дуже постраждала від турків, у пожежах був знищений рукописний фонд, але те, що в цьому монастирі зберігаються слов'янські традиції, ми впевнені. Це видно хоча б з церковно-співацької практики.

У храмі ікони Божої Матері Тріпіті ми знову демонстрували слов'янські співи.

І от подія, яка запам'ятається на все життя. Тисяча метрів над морем, напроти Патр, жіночий монастир X ст. Ікони Божої Матері Ворнаква. Тут збережені й слов'янські кирилічні рукописи, й цікавий спів, й чудотворна ікона, й мощі святих. Ми знов співали український (слов'янський) церковний спів. Але особливо нас вразило надзвичайно привітне ставлення до української групи. Є надія, що й надалі буде можливість попрацювати з рукописами цього монастиря.

Трошки нижче у скелях знаходиться чоловічий монастир Преображення Господнього. Саме в цьому монастирі ще у 2004 р. ми бачили кирилічні рукописи, саме звідси зародилася ідея дослідити кириличний фонд Греції.

А наш шлях лежав у Патри, до храму Андрія Первозванного. Андрій Первозванний для України й для Києва має першочергове значення. Це він передрік, що "на цих схилах буде стояти величне місто, центр православ'я", тобто Київ. Крім того, в Патрах відбулася коротка зустріч з викладачами патрського університету.

Далі ми направилися до Афін. Біля Афін знаходиться два монастирі Св. Єфрема та Св. Рафаїла, Миколи та Ірини. Монастир Св. Єфрема має кириличні джерела і зберігає слов'янські зв'язки. А монастир Св. Рафаїла в минулому році був чудом врятований від пожежі, що знищила все навколо.

Нарешті наша подорож прямує знов до Салонік, але з відвідуванням монастиря Св, Анастасії Узоразрешительниці.

Окремо варто наголосити, що під час подорожі чоловіки відвідали Св. гору Афон і принесли звідти інформацію про наявність слов'янських впливів та кирилічних рукописів у чотирьох монастирях: Св. Цілителя Пантелеймона, що вважається "руським" монастирем, сербський монастир Хіландар, український монастир Пантократор та болгарський – Зограф.

Греція – це не просто велична країна, а й святиня. Святиня, що зберігає в собі величезні духовні надбання. Незважаючи на чотириста років турецького поневолення, варварського знищення всього, що стосувалося православ'я, у грецьких монастирях достатньо матеріалів, які потребують ґрунтовного опрацювання та вивчення.

ЗМІСТ

Філософія

Живоглядова І. В. Уява як засіб творення музичної почуттєвості 3

Залужна А. Є. Культурфілософські інтерпретації морально-естетичної взаємодії 6

Грібер Ю. О. Кольорова динаміка міського простору Смоленська литовсько-польського періоду (XV–XVII століття) 10

Капічіна О. О. Музична форма: теоретико-методологічний досвід семіотико-естетичного аналізу 14

Морозов А. Ю. Особистість у контексті міфопоезісу 18

Печеранський І. П. Релігія та мораль в контексті "етичного монізму" О.М. Олесницького 22

Селевко В. Б. Повсякденний спосіб життя візантійця як політична проблема імперії: культурфілософський аналіз уявлень доби Середньовіччя 26

Столяр М. Б. Філософсько-релігійний сенс сатири Є.Л. Шварца 30

Федоренко М. О. Естетика сміху: світоглядний зміст категорії "гротескний реалізм" у філософії культури М. Бахтіна 33

Бурмаченко К. Ю. Поетика постмодернізму: Ролан Барт і Умберто Еко 38

Колотова О. О. Мотиви "дзеркала" і "задзеркалля" як моделі тут-буття і там-буття у художніх відображеннях картини світу 42

Тиха О. В. Феномен контамінації у європейській художній культурі XVI – початку XVII століття 46

Культурологія

Ліснича В. М. Формування системи управління культурою в Україні: 1991–2004 рр. 50

Босик З. О. Народна культура України як носій грецько-візантійської культури та світогляду давніх слов'ян 54

Піщанська В. М. Засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї 59

Безугла Р. І. Гламур: осмислення феномена тілесності 63

Садовенко С. М. Рецепція хронотопу в українських народних казках 68

Смоліна О. О. Вплив православної монастирської культури на становлення й розвиток іконопису 73

Сугробова Ю. Ю. Культурна ідентичність як інтегруюча форма самототожності особистості й колективу в сучасному поліетнічному суспільстві України 77

Бурковський М. В. Формування і розвиток вчення Шеллінга про міф 81

Гнидка К. О. Основні тенденції розвитку культури на Буковині на сучасному етапі 85

Келехсаєва Л. З. Вплив культури бойового гопака на українські народні ігри Київщини 90

Кузьо О. З. Державна культурна політика: культурологічні аспекти поняття 94

Луценко Н. А. Творчість особистості у контексті культури 98

Матвеічева Ю. О. Держава та культура: межі втручання та напрями взаємодії 102

Полтавець О. М. Сприяння громадських організацій української діаспори в Канаді поширенню та популяризації національного мистецтва 105

Сафонова Т. В. Образ Богородиці та Ісуса Христа в українському мистецтві екслібриса: інтонування 109

Ліфінцева Г. О. Модернізація освіти в галузі культури і мистецтв в умовах інформаційного суспільства: основні моделі та підходи 114

Ткач А. А. Категоріальна сутність теорії конотації жіночих образів у контексті народної обрядовості українців: до питання методологічного інструментарію дослідження 118

Мистецтвознавство

Романенкова Ю. В. Анаморфози як елемент інструментарію художньої мови маньєристів 122

Афанасьєв Ю. Л., Чернецька С. Ю. Характерні особливості та функції фольклорних фестивалів 126

Білявцева О. В. Історіографія проблеми релігійно-мистецького життя Західної України доби перебудови (1985-1991 роки) 130

Ліманська О. В. До питання витоків традиційної танцювальної культури Слобожанщини 136

Медведнікова Т. О. Витоки формування традицій Катеринославської (Дніпропетровської) піаністичної школи: початок XX століття 140

Павельчук І. А. Особливості постімпресіоністичного досвіду в практиці К. Малевича:1903-1910 рр. 144

Паламаренко О. А. Естетична мова Леся Курбаса та Гната Юри – митців сценічного мистецтва України першої половини XX століття 149

Погребняк Г. П. Морально-етичні засади філософських поем І. Франка: паралелі з сучасністю (частина перша "До питання про сутність поняття "слуга народу") 153

Ткаченко Р. В. Містичний код у життєтворчості російських символістів 159

Тулянцев А. А. Оперета на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету 162

Турчин В. В., Шапаренко О. М. Трансформація репрезентації дизайн-об'єкта: друга половина XX – початок XXI століття 165

Цигилик О. І. Станіслав Людкевич – диригент хору "Львівський боян": кінець XIX – початок XX ст. 169

Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60–70-ті роки XX ст. 172

Давидовський К. Ю. Значення творчої діяльності закладів музичної освіти у формуванні сучасного мистецького середовища 177

Снитіна В. О. Особливості розвитку українського церковного співу.....181

Кущ Є. В. Історія розвитку фотоелектричних музичних інструментів 185

Фещак Н. М. Салонність як фактор розвитку українського квартетного жанру.....191

Історія

Гончарук П. С. Відображення питань світової історії у творчій спадщині Т.Г.Шевченка (до 150-річчя світлої пам'яті Великого Кобзаря) 195

Святненко А. В. Київська єпархія за часів митрополитів Єрофія Малицького й Гавриїла Банулеско-Бодоні 203

Борейко Г. Д. Особливості розгортання театральної діяльності на теренах Рівненщини 207

Маложон О. І. Історіографія та джерела дослідження правової культури литовсько-польського періоду (XIV – XVI ст.) 212

Пількевич В. Л. Деякі питання діяльності органів місцевого самоврядування 217

Радзієвський В. О. Чи доцільно студентам вивчати спецкурс "Кримінальна субкультура"? (історико-правовий аспект дослідження) 222

Росляк Р. В. Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-і роки XX століття 226

Нелюбов О. Р. Українська еліта та її роль у національно-визвольному русі в Україні (1985-1991 рр.) 231

Романенко Т. В. Радянська цензура друкованих періодичних видань УРСР у роки Другої світової війни 235

Політологія

Вільчинська І. Ю. Культурологічний контекст дослідження політичної активності 239

Постол О. Є. Постмодернізм як сучасна суспільно-політична реальність 242

Седляр Ю. О. Механізм ООН з реалізації політики санкцій 247

Гнатко М. М. Політичний міф як засіб політичної боротьби 251

Волянський В. В. Моделі й практики державної медіаполітики у сучасному світі 255

Кулачинський М. М. Політичні вибори у Великобританії: технології боротьби партій 258

Палько О. П. Національна проблема як причина розколу Австро-Угорської імперії 262

Студентські студії

Ричкова А. К. Український танець у контексті світового хореографічного мистецтва 267

Шавша М. О. "Вогняний ангел" В. Брюсова та С. Прокоф'єва: погляд крізь призму "експресіоністичного Бедекера" 270

Шершньова К. С. Неігрове кіно пострадянського простору як дзеркало соціального сьогодення 274

Відзиви. Рецензії. Повідомлення

Бітаєв В. А. Екологія культури в інформаційному суспільстві як предмет дослідницького інтересу 277

Терещенко-Кайдан Л.В. Перші кроки у налагодженні дружніх зв'язків у рамках конференції "Діалог культур: Україна – Греція" 278

Наукове видання

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

4’2011

Редактор ***І. Ю. Вільчинська***

Комп'ютерна верстка ***С. І. Супруненко***

Здано до набору 29.11.2011. Підп. до друку 02.12.2011. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 32,9. Облік.-вид. арк. 37,23. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49

E–mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.uac