

Міністерство культури і туризму України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 29

Харків, ХДАК,
2010

УДК[316.45/6:65.012.32](075.8)

Засновник і видавець —
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
протокол №5 від 25.12.2009 р.

Затверджено постановою ВАК України від 27.05.2009 р. №1-05/2
як наукове фахове видання з культурології, мистецтвознавства

Редакційна колегія:

В.М. Шейко, доктор історичних наук
(відповідальний редактор);
М.В. Дяченко, доктор філософських наук
(заступник відповідального редактора);
І.І. Польська, доктор мистецтвознавства;
І.В. Зборовець, доктор мистецтвознавства;
В.О. Лозовой, доктор філософських наук;
Н.П. Осипова, доктор філософських наук;
І.З. Цехмістро, доктор філософських наук;
О.Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;
О.В. Шило, доктор мистецтвознавства;
В.В. Шкода, доктор філософських наук;
І.М. Юдкін, доктор мистецтвознавства;
В.М. Щепакін, кандидат мистецтвознавства
(відповідальний секретар)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації серія КВ № 13566-2540Р від 26.12.2007 р.

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)

© Харківська державна
академія культури, 2010

ПЕРЕДМОВА

Видання підготовлене вченими Харківської державної академії культури за участю науковців Інституту культурології Академії мистецтв України і провідних фахівців різних вищих навчальних закладів України. Збірник статей акумулює ідеї та розробки в контексті фундаментального дослідження теми: «Українська культура: історико-культурологічні виміри», що здійснюються Інститутом культурології Академії мистецтв України і науковцями Харківської державної академії культури.

В. М. Шейко — доктор
історичних наук,
професор, ректор
Харківської державної
академії культури, член-
кореспондент Академії
мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв
України

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЄДИНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Обґрунтовано деякі аспекти європейського міжкультурного діалогу в контексті формування єдиного культурного простору. Проаналізовано міжурядову діяльність у сфері культурної кооперації та запропоновано деякі заходи, що презентують цю діяльність.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, культурна кооперація, уряди, заходи.

Обосновываются некоторые аспекты европейского межкультурного диалога в контексте формирования единого культурного пространства. Анализируется межправительственная деятельность в сфере культурной кооперации и предложены некоторые мероприятия, которые презентуют эту деятельность.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, культурная кооперация, правительства, мероприятия.

In the article ground there are some aspects of European between a cultural dialog in the context of forming of unique cultural space. An author analyses intergovernmental activity in the field of cultural co-operation and gives some measures, that present this activity.

Key words: migcoultourna communication, cultural co-operation, governments, measures.

Розгляд проблеми міжкультурного діалогу як складової процесу формування єдиного культурного простору є актуальним у теорії та практиці культури. Культурна кооперація в Європі формується нині в контексті широкого багатостороннього потоку проєктів та ініціатив, що пропонують, розробляють і реалізують окремі митці, непрофесійні організації, місцеві музеї, театри та компанії, служби з мистецького управління, місцеві та регіональні органи управління, так як і національні уряди та їх структурні урядові організації. Проєктів із залученням виключно національних урядів залишається все менше і менше. Усупереч багатьом труднощам, держава виконує свою роль у заповненні численних прогалин, що наявні в Європі, між вітчизняними культурними програмами та створенням усеохоплюючого Європейського культурного простору, залученням культурних кіл і наявністю ресурсів у разі виникнення нових аудиторій.

Правовою підставою для формування єдиної культурної політики Європейського Союзу є Стаття 128 Маастрихтської угоди (1992 р.), у якій, зокрема, зазначається, що спільнота сприяє розквіту культур країн-членів, поважаючи при цьому їхнє національне й регіональне різноманіття і водночас — увиразнюючи спільну культурну спадщину [6].

Міжкультурна комунікація — інформаційна взаємодія культур у процесі і за результатами прямих чи опосередкованих контактів між різними етнічними або національними групами. Наголосимо, що численні значення і дії, які визначаються терміном «комунікація», обґрунтовує у своїх працях один із засновників теорії масової комунікації В. Шрамм [16]. Його колега, засновник кібернетики Н. Вінер, зокрема, підкреслював, що обмін інформацією — цемент, що скріплює суспільство [7].

У рамках цього дослідження поняття «культурна кооперація» означає будь-яку форму інституційної кооперації із залученням, як мінімум, двох європейських країн, між національними управліннями чи їх підрозділами, яким надано спеціальні повноваження національними управліннями для ведення культурної кооперації з метою підтримки та поширення загальних інтересів у культурному аспекті [12].

У рамках дослідження проаналізовано 31 європейську країну, зокрема 15 дійсних членів Європейського Союзу та 13 приєднаних країн і 3 членів Європейського Економічного Простору (Ісландія, Ліхтенштейн та Норвегія). Особлива увага приділяється організаціям, якими є національні управління (урядові департаменти й агенції, що працюють на комерційній основі від уряду, такі як Мистецькі Ради); міжнародні культурні інститути (національні культурні інститути, активно задіяні в підтримці та поширенні культури й мови своєї держави за кордоном; національні культурні організації, такі як Національний театр, Національний музей, Національний оркестр чи Національна бібліотека); будь-які інші органи державної влади, яким національні управління надали спеціальні повноваження для здійснення транснаціональної культурної кооперації.

Мета дослідження — охарактеризувати та проаналізувати сучасну ситуацію, а також теперішні й майбутні тенденції культурної кооперації між 31 європейською країною.

Уряди схиляються до участі в міжнародній культурній кооперації переважно з політичних, а не культурних цілей. У певному сенсі міжнародну культурну кооперацію можна розглядати як поширену форму дипломатії, особливо в рамках діяльності Міністерств іноземних справ. Міністерства іноземних справ і Міністерства культури є відмінними щодо основних цілей їх діяльності, оскільки перші більшою мірою задіяні в процесах з підтримки та поширення певних ідей чи продуктів діяльності, тоді як останні частіше залучені до процесів, у рамках яких технічні та творчі структури мають розвиватися. Культурні інститути мистецької сфери і сфери культурної спадщини є ключовими елементами зовнішніх відносин та, часто, саме в рамках цих відносин службовці здатні допомогти в досягненні їх організаційних цілей з іноземної

політики. За останні декілька років міжкультурна кооперація все більше спрямовується в напрямі широкої аудиторії, будучи попередньо зорієнтованою виключно на інтелектуальну та дипломатичну еліти.

Важливі відмінності в Європі існують між тими країнами, які повноважують національні мистецькі організації та національні культурні інститути підтримувати усталені міжнародні зв'язки, й тими країнами, які мають меншу долю автономії. Це також може розглядатися в рамках, у яких країни беруть участь у багатосторонніх, на протиположності двостороннім, зустрічах. Унаслідок узвичаєння принципу двосторонніх відносин, міжнародна культурна кооперація часто зводиться до міжнародного культурного обміну. Це фактично означає, що уряди чи організації двох країн здійснюють обмін культурними продуктами чи відвідувачами, керуючись логікою взаємності: презентація національної культури країни А в країні Б часто приводить до того, що, відповідно, культура країни Б презентується в країні А. Форми проведення відрізняються одна від одної залежно від типу заходу (Рік Польщі, Венгерський Сезон, Європаля, Європейська культурна столиця, міжнародні виставки тощо), що має свою визначну нішу в сучасній культурній кооперації. Уряди, зазвичай, надають перевагу помпезності й умовності, з урахуванням визначних подій, над процесно-орієнтованими, довгостроковими та комплексними формами міжнародної кооперації.

Європейська культурна кооперація змінюється в напрямі від винятково урядової діяльності до урядової підтримки діяльності, що пропонується приватними та непрофесійними культурними організаціями. Підтримка позаурядової діяльності розглядається в певному значенні як найліпша форма опосередкованої, непрямой культурної дипломатії, що слугує інтересам урядів, культурних операторів та аудиторії.

Однак спостерігається тенденція до прийняття певних урядових рішень, що стосуються вибору типу культурної діяльності в рамках забезпечення та заохочення оглядовості, рекламної діяльності чи обміну її результатами за кордоном, без загального аналізу їх середньо чи довгострокової дії в мистецькій та професійній діяльності залученого до неї сектора. Уряди все частіше проводять промо-нагородження своїх майстрів і представників культурної індустрії з метою сприяння їх виходу на Європейський ринок та зайняття вигідних позицій на ньому. Саме тому логічним й економічним перевагам належать пріоритетні позиції в урядових міркуваннях і практиці щодо європейських культурних відносин [13].

Залишаються сумніви з приводу визначення поняття так званої кооперації. Чи не визначається вона іноді через поняття реклам-

ної діяльності? Адже кооперація в цьому контексті рідко передбачає безкорисливість доброї волі, хоча існують райони частково безробітних та, іноді, може мати місце взаємовигідна діяльність зі створення привабливих умов для залучення туристів. Та така кооперація може бути лише у випадках наявності чистої партнерської ініціативи й очевидних проявів їх діяльності в інших країнах.

Заслуговує на увагу те, що реклама цінностей, пов'язаних з різними сторонами культури — банер, за допомогою якого більшість європейських урядів поліпшують свій вітчизняний та/чи міжнародний культурний дискурс на сучасному етапі — потребує розуміння не лише як відображення етичних принципів, а й також як створення активної мотивації до кооперації. Зрештою сприяння проявам багатоманітності має забезпечувати максимум альтернатив і їх поєднання з метою поліпшення якості сприйняття й оновлення креативного фонду суспільства. Кооперація — це не абстрактне поняття доброї волі, а сутність культурного виживання та загострення критичної свідомості в суспільстві.

Естетичні напрями та сутність міжкурядової культурної кооперації приводять до залежності від традиційних мистецьких форм і надання переваг виміру культурної спадщини. Винятки можуть мати місце у візуальних та виконавських видах мистецтва, переважно за умов, коли може бути забезпечене на відповідному рівні зниження проявів класичних форм.

З іншого боку, існування культурних меншин чи внутрішніх національностей в окремо взятій державі не прив'язується так легко до «національного культурного образу», який окремих уряд намагається спроектувати на інші європейські країни, навіть коли на меншин та культурну різноманітність роблять посилення у двосторонніх договорах, як «містків», що підсилюють кооперацію.

Не беручи до уваги деякі договори та політичні декларації, дія регіональної міжкурядової кооперації досить обмежена, крім Балтійських держав, у яких Скандинавська Рада та пов'язані з нею ініціативи мають значний вплив.

Останніми роками міжнародна культурна кооперація між приєднаними до Європейського Союзу країнами стрімко знижується. Європейська центроспрямованість рекламної діяльності домінує відтоді, як уряди країн почали конкурувати за права на введення своїх національних культур у головні столиці Європейського Союзу. Спостерігається високий рівень узгодженості шкали пріоритетів 13 приєднаних країн. Це підтверджує, що вони є природними, органічними членами союзу відповідно до загальних політичних реалій. Усі країни зберігають високий пріоритет за нинішніми інтеграційними процесами та кожною можливістю з підтримки та сприяння своїй культурі за кордоном у рамках основних цілей культурної кооперації. Для більшості належність до меншої групи

країн — зазвичай, належність до субрегіону, такого як Балтійська група — залишається важливою ціллю. Співвітчизники за кордоном є також важливою метою. Зрештою, навчання та інформація, зазвичай, залишаються в кінці переліку пріоритетів. Не факт також, що країни, які вступають до Союзу, не намагатимуться змінити пріоритети відразу ж після підтвердження факту їх приєднання.

Спостереження за культурними потоками Європейських держав свідчить, що ця екстраєвропейська культурна дипломатія неухильно зміцнює свою передову позицію в європейському виборі. Виникнення ринків в Азії, Латинській Америці та деяких Арабських країнах стимулює відновлення національної культурної діяльності. Стосовно Європи, деякі країни-члени ЄС останнім часом надають перевагу переведенню ресурсів до країн, що приєдналися, поки що скорочуючи їх присутність на території нинішнього ЄС. Це очевидно виявляється, зокрема, в роботі національних культурних інститутів, які розглянемо нижче.

Існує більше 430 національних культурних інститутів у 31 країні, які вивчають проблему культурної кооперації. При цьому основними перешкодами дослідження міжнародної культурної кооперації та основними факторами, відзначеними національними культурними інститутами, були брак часу, людських ресурсів і фінансування. Зазначимо, що дані, взяті зі звітів основних національних культурних інститутів, містять неточності, що іноді стосувалися доповнень до бюджету. Старший член штату одного з культурних інститутів зазначив, що хоча діалог з іншими національними інститутами був корисним, кооперація є проблематичнішою, оскільки вони конкурують один з одним.

Вимоги трансграничних культурних зобов'язань у Європі перевищують наявні нині можливості як національних культурних інститутів, так і національних урядів. Частково, в результаті цього, певна кількість національних культурних інститутів переважно відіграє роль носіїв функцій, що спрощують виконання проектів і менше зосереджені на безпосередньо підконтрольних заходах. Деякі культурні інститути більше не вважають себе такими, що надають лише підтримку і привертають увагу своєю власною культурою та мовою, а й як канали, що підтримують мистецьку та культурну діяльність з національними сторонами, представленими в їх країнах [6; 14; 15].

Очевидним є факт готовності деяких національних інститутів демонструвати свої «європейські мандати». Це передбачає більшу готовність до співпраці з іншими культурними інститутами, що особливо очевидно стосовно проектів, спрямованих на забезпечення спільних інтересів, проектів на європейські теми, та щодо можливості розподілу приміщень і ресурсів.

Основними заходами кооперації у сфері візуальних видів мистецтва європейських країн є загальноприйняті, традиційні мистецькі виставки. Участь у головних подіях, таких як міжнародні мистецькі бієнале та мистецькі ярмарки, відіграє також важливу роль у національній урядовій політиці цього сектора. Мистецький обмін і представництва значною мірою підтримують і фінансують багато міністерств, що є провідниками організації коопераційної мережі між міністерствами та мистецькими університетами.

Національні мистецькі музеї відіграють допоміжну й іноді унікальну роль у культурній кооперації. Зважаючи на той факт, що основним видом діяльності є виставки, їх діяльність спрямовано на забезпечення тієї ж сфери, що підтримують посольства, культурні центри, інститути та міністерства, хоча мають свою власну тематичну лінію та бюджет. Їх діяльність зорієнтована на співпрацю з іншими національними музеями, що функціонують поза межами існуючої мистецької мережі.

Загалом, суто секторальне планування деяких заходів має сприяти створенню оновленого й оригінального іміджу країн, як і заохоченню приватних та непрофесійних агентів до кооперації. Країни, що диверсифікують свою діяльність з культурної кооперації за посередництвом спеціальних департаментів та інститутів, дотримуються попередньо установленого плану дій секторальної політики, підвищуючи рівень контролю своїх фондів і зосереджуючись виключно на рекламній діяльності в усіх культурних секторах. З іншого боку, відсутність спеціальних департаментів з міжнародних культурних справ не допускає ведення секторальної політики та проведення об'єктивної оцінки попередньо здійсненої діяльності у сфері візуального мистецтва.

Не існує підстав очікувати кардинальних змін у національних пріоритетах коопераційної діяльності у сфері візуального мистецтва в наступні декілька років. Супровід цих «менш традиційних» напрямів, що підтримуються в основному приватними та непрофесійними агентами, не може бути забезпечено в повному обсязі ні міністерськими плановими заходами, ні започаткуванням секторальної культурної кооперації в рамках їх департаментів. Бажаним залишається підсилення рівня взаємодії між урядовими структурами та митцями в їх міжнародній діяльності, що є гарантом забезпечення життєздатності національного мистецтва й реалізації його цілей та очікувань. Роль приватних і непрофесійних агентів, які є активними посередниками між урядами, має бути безпосередньо визнаною, що особливо стосується структур з обмеженою кількістю відповідних секторальних підрозділів.

Переважно урядова діяльність у сфері виконавського мистецтва стосується питань фінансування, головним чином, зосереджених на ініціативах, що породжуються сектором як таким. Існуюче

забезпечення міністерств та фінансових інститутів так званої моделі «протягнутої руки», в основному, спрямовується на підтримку виконавських видів мистецтва за кордоном. Подібним чином держави часто субсидують заходи з високим рівнем оглядовості та рекламним впливом (фестивали, святкування тощо), але загалом менш активно сприяють організації діяльності, що не може гарантувати негайного та наявного ефекту. Проте виникають нові, поступово змінюючи старі, показники.

Щонайменше три значні перепони перешкоджають здоровому розвитку міжнародної кооперації у сфері виконавського мистецтва: загальнодоступність інформації, проблеми з існуючою законодавчою базою (такі як візові труднощі запрошуваних до участі в проєктах країн ЄС митців з країн, які не є членами ЄС) і незбалансованість розвитку різних територій Європи. Необхідними умовами поліпшення ситуації є заснування підтримуючих і комунікаційних систем, що пропонують полегшення доступу до мережі й інших об'єднуючих платформ, та створення доступніших систем структурованої інформації. Для поліпшення здійснення обміну між професіоналами сфери виконавського мистецтва, діяльність має проводитися в рамках додаткових двосторонніх директив між окремими країнами й удосконалених інструкцій з дипломатичної роботи в консульствах.

Надзвичайно важливого значення має набути фінансова роль урядів, що виконують ініціюючу функцію, в діяльності сфери виконавського мистецтва в наступні роки. З іншого боку, багатостороння інтеркультурна кооперація може полишити в тіні двосторонню міжнародну кооперацію. Послідовність, як протиставлена додатковим культурним «сплескам», поступово визнається як необхідна умова змістовної інтеркультурної взаємодії.

Уряди мають долучатися до міжнародної культурної кооперації, як життєвого аспекту виконавських видів мистецтва в національній культурній політиці. У процесі формування керівних принципів національної культурної політики слід зважати на потреби професіоналів і їх організацій, задіяних у сфері виконавського мистецтва. Важливо також, щоб у національних фінансових схемах бралися до уваги проєкти, ініційовані та представлені сектором.

Відповідну практичну та теоретичну підготовку в напрямі, що стосується міжнародної культурної кооперації, враховуючи існуючі потоки, тенденції та потреби сфери виконавського мистецтва, мають забезпечувати державні службовці тих департаментів і міністерств, що задіяні в міжнародній культурній кооперації. Питання підготовки й інтелектуального розвитку культурних дипломатів, що працюють у зарубіжних країнах, потребують особливої уваги.

Міжнародні рамки договорів і конвенцій формують такі можливості для урядів та органів державної влади, що дозволяють їм бути задіяними у сфері культурної спадщини більше, ніж у будь-яких інших сферах культури. У результаті круг операцій і важливих представників цього сектора може бути меншим, порівняно з іншими складовими цього вивчення. Значна частина бюджету з Європейської кооперації сектора культурної спадщини витрачається на фінансування експертної роботи, організацію зустрічей у рамках експертних груп, рекламу пан'європейських ініціатив, таких як Дні Європейської спадщини чи лобіювання своїх інтересів [6].

Навіть за умови, коли держави укладають ключові міжнародні договори, що стосуються всього сектора, та беруть активну участь у регулюванні сфери культурної спадщини й організації престижних заходів, коопераційна практика визначальним чином базується на міжрегіональних і міжмісцевих договорах. Це спостерігається виключно в рамках сектора, наприклад, у проектах з питань культурної спадщини, спрямованих на місцевий розвиток міжкордонних зон.

Визначним є факт, що все більше західноєвропейських країн долучається до проведення ЄС опитувань через спеціальні міністерські департаменти чи їх підрозділи. Адже міждержавна робота у сфері культурної спадщини часто ініціюється з метою утримання фондів ЄС на наступному рівні коопераційного процесу.

Недостатньою є діяльність національних культурних інститутів стосовно нових складових у визначенні спадщини, особливо популярних і територіальних культур приєднаних країн. Незначна кількість заходів здійснюється з метою забезпечення захисту нематеріальної культурної спадщини, особливо в Центральній і Східній, а також у деяких західноєвропейських країнах.

Досить часто двостороння чи багатостороння кооперація виникає в короткі терміни та залежить в більшій мірі від політичних потреб, аніж європейської стратегії в цілому. Одним з нинішніх бар'єрів на шляху до кооперації у сфері культурної спадщини є брак доступної інформації на транснаціональному рівні. Це особливо очевидно виявляється в напрямках визначення культурної спадщини (наприклад, нематеріальної спадщини), децентралізованих системах управління, програмах для операторів, що застосовують нові технології, загальній Європейській структурі, особливо, що стосується відображення меморіального компонента спадщини, програмах обміну та набуття першого досвіду молодими європейцями на комплексних сайтах, присвячених сфері культурної спадщини.

Міжурядова кооперація у сфері музики демонструє усталений акцент на стилях, інститутах і композиторах XIX ст. Аналіз форм

кооперації робить очевидним той факт, що в них продовжує існувати імпорто-експортний спосіб мислення щодо музики в багатьох країнах, передбачаючи численні заходи, що зосереджуються лише навколо передачі національного образу, залишивши осторонь результати дослідження, які застосовані в реальній співпраці. Зважаючи на реалії державної політики, можна зазначити, що держава стимулює ті види кооперації, які стосуються молодіжних програм і заходів. Інша важлива форма міжурядової кооперації наявна у сфері теле- та радіомовлення, особливо за посередництвом Європейського телерадіомовного союзу.

Деякі важливі складові спостерігаються в підході, що визначають різні країни. Франція, Об'єднане Королівство, Німеччина, Нідерланди й Італія є основними генераторами спільних заходів, оскільки більшість країн Східної і Центральної Європи та деякі країни Західної Європи представляють країни, на які ці заходи спрямовано, а «культурна кооперація» часто розуміється в цьому контексті як презентація зарубіжних робіт і компаній. Уряди часто включають до сфери діяльності своїх культурних договорів виступи, фестивалі та продукцію, що, можливо, матиме місце в будь-якому разі.

Формальний обмін у рамках договорів з двосторонньої культурної кооперації втрачає популярність. Хоча угоди можуть бути ще чинними, їх використання безпосередньо урядами є стриманішим, порівняно з основним обсягом міжнародної діяльності. Усе частіше агенції, мережі й окремі особи стають реальними мотиваторами діяльності. Оскільки система неминуче стає багатостороннішою у своїх операціях, то й професійна мережа неуклібно перетворюватиметься на ефективнішого й активнішого учасника діяльності. В інтересах урядів використовувати мережу для поступового встановлення взаємовигідного партнерства, навіть за умов відсутності прямого національного зв'язку, що може бути реалізовано як через пряму підтримку (на національному чи ЄС рівні), так і через залучення своїх власних музичних організацій до участі та виділення коштів на робочі витрати.

Як відомо, кооперація між професійними музичними навчальними інститутами є динамічною сферою з особливо сильним розвитком у деяких регіонах, таких як Балтійські країни. Водночас переважно індивідуальний характер навчання та тривалий еволюційний процес музичних навчальних закладів стають перепонами на шляху активізації європейської кооперації в цій сфері.

Для урядів важливо реалізувати цю нову музику, нові напрями музичної презентації та креативного програмування.

Необхідно підкреслити, що спільна культурна політика ЄС не має на меті гармонізацію культурних особливостей держав-

членів, радше сприяє збереженню їх різноманітності в контексті формування спільної європейської ідентичності.

У статті 151 Маастрихтської Угоди зазначається, що Спільнота має сприяти розвитку культур держав-членів, поважати національну й регіональну специфіку але водночас опікуватись і спільною культурною спадщиною. Для досягнення цих цілей застосовують такі засоби: співпраця між державами-членами; урахування культурних аспектів, насамперед, у питаннях допомоги в розвитку культури та збереження культурної спадщини, в контексті інших політик Спільноти, зокрема політики щодо конкуренції; співпраця між Спільнотою, її членами та третіми країнами, а також інституціоналізація цієї роботи; конкретні заходи, спрямовані на підтримку відповідної діяльності держав-членів.

Ця робота може здійснюватися у двох формах: заохочувальні заходи без гармонізації нормативно-правових актів держав-членів, що були одностайно прийняті Радою в межах процедури спільного ухвалення рішень після консультацій з Комітетом регіонів; і рекомендацій, прийнятих Радою одностайно.

З метою реалізації зазначених положень Маастрихтської угоди Євросоюз започаткував певні програми культурницького спрямування: «Леонардо», «Рафаель», «Медіа», «Культура-2000» тощо, які передбачають надання на конкурсній основі фінансової підтримки (грантів) культурно-мистецьким чи просвітницьким проектам.

З метою раціоналізації та підвищення ефективності діяльності у сфері культурного співробітництва розроблено єдиний фінансовий і програмний документ — програму «Культура-2000». Ця програма діяла до грудня 2006 року, сьогодні вона замінена програмою «Культура-2007».

Отже, Міжурядова культурна кооперація часто зводиться до укладання двосторонніх чи багатосторонніх договорів (винятково дипломатичних) та позбавлена спеціального змісту. Певною мірою це відповідає виконавчій частині двосторонніх програм, що дозволяє країнам підтримувати їх інтереси в розвитку відносин з державами-партнерами. Однак, за рамками дипломатичних документів, культурна кооперація в цілому містить спеціальні рішення та спільну діяльність між урядами, що відбувається безвідносно до офіційних договорів. Поняття культурної дипломатії постійно змінюється протягом останніх 25 років, а з часу падіння Берлінської стіни в 1989 р. змінюється з особливою швидкістю. Упродовж останніх десятиліть міжнародна культурна кооперація набуває певної автономії в контексті розширення освітніх та наукових програм та все більше визнається як стратегічно важлива «третя колона» (поза рамками політичних та економічних питань) у деяких міжнародних переговорних процесах.

Список літератури

1. Арсеньев Н. С. О смысле культуры / Н. С. Арсеньев // Русские философы. Антология. — М., 1993. — 452 с.
2. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації : [705 термінів] / Ф. С. Бацевич ; М-во освіти і науки України ; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. — К. : Довіра, 2007. — 205 с. — (Словники України).
3. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В. С. Библер // Вопр. философии. — 1989. — №6. — С. 76–87.
4. Бондырева С. К. Коммуникация: от диалога межличностного к диалогу межкультурному : учеб. пособие / Бондырева Светлана Константиновна, Мурашов Александр Александрович ; Рос. акад. образования ; Московский психол.-соц. ин-т. — М. : МПСИ, 2007. — 384 с. — (Серия «Б-ка студента»).
5. Бондырева С. К. Толерантность: (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. ; Воронеж : Изд-во Московского психол.-соц. ин-та, 2003. — 240 с.
6. Борзова Е. П. Межкультурная коммуникация в глобализирующемся мире / Е. П. Борзова // Гуманизм, глобализм и будущее России : материалы Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 15 нояб. 2002 г. — СПб., 2002. — С. 155–159.
7. Винер Н.Я. Математик / Н.Я.Винер. —М., 1964. — С. 313.
8. Мордюков П. Культурная география (общественная потребность и опыт развития) / обзор / П. Мордюков // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. — М. : ИНИОН, 1990. — Вып. 3. — С. 70–82.
9. Флиер А. Я. Культура как фактор национальной безопасности / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. — М., 1998. — № 3. — С. 45–98.
10. Що таке світова спадщина?// Кур'єр Юнеско: Світова спадщина. Зберегти для нащадків. — 1997. — Листопад. — С. 31–33.
11. Communication in personal relationships across cultures / Eds. : W. Gudykunst, S. Ting-Toomey, T. Nishida. — Thousand Oaks, CA : Sage, 1996. — 342 p.
12. Condon J. C. An introduction to intercultural communication / J. C. Condon, F. S. Yousef. — New York : Macmillan Publishing Company, 1975. — 373 p.
13. Cooper J. Intercultural Communication: A Text with Readings / J. Cooper, C. Calloway-Thomas, C. Simonds. — N. Y. : Pearson, 2007. — 578 p.
14. Cushner K. Intercultural interactions / K. Cushner, R. W. Brislin. — London, 1995. — 411 p.
15. Dodd C. Dynamics of intercultural communication / C. Dodd. — Boston, 1998. — 265 p.
16. Schramm W. Men, Messages and Media. A Look at Human Communication. N. Y., 1973. — P. 55.

Надійшла до редколегії 08.12.2009 р.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-КОМПАРАТИВІСТСЬКІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Аналізуються культурологічно-компаративістські принципи формування глобалізаційного культурного простору в процесі еволюції земної цивілізації. При цьому висвітлюється генеза дефініцій та явищ: «простір», «культурний простір», «глобальна культура», розкривається культурологічна роль компаративістики у вказаних процесах.

Ключові слова: культура, глобальна культура, культурний простір, культурологічна компаративістика, глобалізація, цивілізація.

Анализируются культурологическо-компаративистские принципы формирования глобализационного культурного пространства в процессе эволюции земной цивилизации. При этом освещается генезис дефиниций и явлений: «пространство», «культурное пространство», «глобальная культура», раскрывается культурологическая роль компаративистики в указанных процессах.

Ключевые слова: культура, глобальная культура, культурное пространство, культурологическая компаративистика, глобализация, цивилизация.

Cultural and comparativistic principles of formation of the global cultural environment in the process of evolution of the earth civilization are analyzed. Genesis of definitions and phenomena such as «environment», «cultural environment», «global culture» is represented, the culturalological role of the comparative studies in these processes is revealed.

Key words: culture, global culture, cultural environment, culturalological comparative studies, globalization, civilization.

У посткомуністичному регіоні після розпаду Радянського Союзу та соціалістичного блоку остаточно втратила значення й марксистсько-ленінська методологія. Наука, освіта, культура потребували для свого розвитку нових принципів і методів дослідження. Сучасна криза методологій наукових досліджень ставить перед ученими завдання пошуку принципів і методів аналізу процесів, що відбуваються в добу цивілізаційної глобалізації. Указана проблема постає ще з більшою гостротою в такій порівняно молодій науковій галузі, як культурологія. Саме аналіз методологічних можливостей компаративістики стосовно процесів, що відбуваються в галузі культури, культурології, являє для автора особливий науковий інтерес, зокрема — застосування культурологічної компаративістики до висвітлення генези й еволюції культурного простору в часі та глобалізаційному вимірі земної цивілізації.

Останнім часом термін «культурний простір» трапляється в найрізноманітніших варіантах. Кожний автор вкладає в нього своє сприйняття, тому посилюється розрив між прочитанням і первісним смислом.

«Простір» являє собою самоочевидний концепт, його наукове осмислення має давню історію. Вивчення простору як форми матерії почалося в античній філософії, в якій склалися два основні підходи: субстанційний розглядає простір як умістилице, атрибутивний — як порядок речей. Ці підходи представлені й філософією Нового часу. Однак з виникненням концепцій світової історії людства виникає нове поняття: соціальний простір, у якому розрізнені історичні епохи аналізуються в єдиному історичному просторово-часовому потоці. У другій половині XIX ст. в осмисленні простору спостерігається тенденція до його диференціації, яка базується на розмежуванні видів діяльності людини, що формують свої простори. Власне людська діяльність формує життєвий світ (простір) як основу людського існування. Так поступово людина стала об'єктом і суб'єктом фізичного й соціального простору, як зазначав Е. Гусерль [7].

У західній філософії із середини XX ст. посилюється тенденція виділення смислового поля культурного простору. Джерела цього можна знайти в процесі трансформації наукових уявлень про простір у цілому. На тривалий час філософська свідомість витіснила поняття простору на другий план щодо часу. Простір і час у філософії сприймалися як співвідносні явища, які можуть уподібнюватися (простір наповнений часовими існуючими предметами; час — просторовими подіями). Вони легко переходять один в одне.

Друга половина XX ст. знову актуалізує просторові уявлення у філософії. Посилилися пошуки повнішої просторово-часової картини світу, яка б поєднала фізичний Космос і свідомість. У цих дослідженнях важливе місце відводить поняттю культурний простір. Воно сприймається безпосередньо пов'язаним зі свідомістю людини та її діяльністю. «Основна різниця між простором і часом виявляється в їх відношенні до людини як сприймаючого суб'єкта... [26]. Просторові структури відрізняються від часових передусім топологічними якостями. Їм властиві ознаки зворотності, здатності розгортатися відразу в трьох вимірах.

Ця антропологічна складова в розумінні простору як форми матерії і культури ще більше закріпилася в гуманітарній науці XX ст. Залишилися незмінними й уявлення про простір як умістилице та простір як порядок речей. До цих уявлень додалися образні — простір як спосіб протяжності (О. Шпенглер [25]), простір як система, що самоорганізується (І. Пригожин [19]), простір як місце вкоріненості людської екзистенції (М. Хайдегер [23]), простір як розподільна структура (Ж. Бодрійяр [2]).

Саме в культурному просторі можливе існування минулих і сучасних пластів культури. Стверджується уявлення про простір як дійсний елемент культури, а культурний простір сприймається як система регулятивних основ людської діяльності та її знаково-символічного змісту, втіленого в різноманітних продуктах культурної практики. Кожний культурний простір постає як органічне ціле, де всі складові поєднані спільними цінностями.

У структуралізмі людина була вилучена із культурного ландшафту. З точки зору цього напрямку, вона має жити та розвиватися за своїми законами. Дерріда [9] описував оточуючий людину культурний ландшафт, як «... щось на зразок архітектури покинутого (або незаселеного) міста, яке... покинули люди. У цьому місті ще живуть деякі привиди культури, фантоми значення, що тільки і стримують його від переходу в природний стан» [6].

Відмова від визнання провідної ролі структуралізму в західній філософії дозволила переглянути уявлення про культурний ландшафт і культурний простір. Він став співвідноситися з деяким ідеальним тілом, що формує світогляд людей.

Одним із факторів діалогу різних етнічних культур у полікультурному просторі є мова. Намагаючись пізнати «чужий» світ через мову, людина пізнає іншу культуру. Завдяки цьому відбувається взаємодія культур, виявляється їх самоідентичність. Лінгвістика формує розуміння культурного простору через лінгвоментальні структури, які містяться у свідомості людини та фіксуються в мові. Предметом вивчення найчастіше є простір у міфі, билині, казці, епосі, авторському художньому творі, мистецтві [29].

Культурний простір формує різноманіття культурних текстів. Кожний із них відіграє специфічну роль у діяльності людей. Тексти культурного простору надають можливість пізнавати зворотну сторону світу. Про це йдеться в працях М. Хайдегера [23], М. Мерло-Понті [16,] Ж. Дельоза [8], однак, слід зауважити, що не можна повністю співвідносити культурний простір з текстом, він — лише частина культурного простору.

У західноєвропейській науці виник спеціальний напрям, що вивчає культурні простори — просеміка. Як свідчать учені, «...простір є таким, що говорить, наділяється значеннями, котрі варіюються від культури до культури. До трьох вимірів простору просеміка додає четвертий — культурний... усередині цього простору існують сильні й слабкі коди» [26].

Культурний простір, створюючись людиною, набуває самостійного існування. Він має свою структуру, функції, динаміку. Культурний простір утілює образну модель оточуючої дійсності. Культурний простір — це Дім, середовище повсякденного життя людей. Він набуває значення Вторинного світу, ілюзорного, з одного боку. Але цей ілюзорний світ має більшу значимість для суб'єкта,

ніж реальний природний. З іншого боку, культурний простір утілюється в реальних діях людини, її творчості.

Людина наповнює духовним змістом культурний простір. Він несе на собі своєрідний відбиток людини, поза якою не існує; перетворюється на абстрактну мову, здатну виражати різні змістовні поняття. Простір наданий людині як розподільна структура. Через контроль над простором людина тримає у своїх руках усі варіанти взаємовідношень.

Формуючи культурний простір, людина здійснює свій спосіб бачення світу. У свою чергу культурний простір впливає на людину. І не лише через створення зовнішніх знакових форм (архітектура, інтер'єр, костюм тощо), а й через зміну способу життя, конструювання його нового вигляду. Будучи живою істотою, людина росте, функціонує, бачить, як перед нею розкривається простір, нерухомі координати якого перетинаються в ньому самому.

У просторі постмодерну співіснує багато пластів культурних просторів, що перетинаються. Пласти перетинання, точки зіткнення стають центрами постмодерністського середовища. Людина в такому просторі є вже не стільки творцем текстів, скільки образом, у якому здійснюється персоніфікація культурного простору. Людина виявляється дедалі більше поглинена культурним простором. Культурний простір у сучасному світі містить усі специфічні ознаки людської діяльності, формує необхідний тип людини. Філософсько-культурологічна думка кінця ХХ ст., акцентуючи увагу на понятті «культурний простір», висуває на перший план саму проблему людського існування.

Однак найгуманітарнішу, антропологічну, складову в розумінні простору привносить культурологія. Специфіка простору полягає в тому, що його, на відміну від матеріальних предметів, не можна сприймати за допомогою органів чуттів, а тому його образ поєднаний з певними метафорами та зумовлений ними. Серед них головні — візуальні образи й моторні відчуття, що надають уявлення про простір. Тому простір разом із часом — одна з найважливіших категорій культури, що визначають її неповторний образ.

Нині в межах культурологічного дослідження до вивчення культурного простору сформувався декілька підходів.

Розглянемо основні з них. Так, інформаційний підхід А. Моля тлумачить культурний простір виключно як простір комунікативного процесу, що забезпечує передачу знань від колективного рівня індивідуальному та, по суті, виконує функцію посередника [17].

З іншого боку, семіотичний підхід Ю.М. Лотмана аналіз і розгляд культурного простору вибудовує на основі центрально-периферійної системи. У дії системи виділяються деякі особли-

вості, що виявляються в зонах культурних контактів, — це: естафетність, діалогічність і збільшення суми виробленого соціумом культурного продукту порівняно із сумою засвоєного [15].

Зовсім інший міфологічний підхід запропонував М. С. Каган. На його думку, проблема простору, де існує людина та світ, корениться в міфології. Освоєння простору привело людство до створення різних концепцій: матеріального, філософського, релігійного та художнього просторів, а також до розуміння сторін світу, «верху» та «низу», категорій «близько /далеко» [12], тощо.

Заслуговує на увагу й аксіологічна концепція С. М. Іконнікової — В. П. Большакова. С. М. Іконнікова, наприклад, розглядає «простір як культурно-інтегруюче начало існування та розвитку народів і як цінність» [10, с. 39]. На основі глибокого ретроспективного аналізу різних трактувань культурного простору вона виявила його складну архітекtonіку, а також важливі властивості — багатовимірність і динамізм [11]. С. М. Іконнікова зазначає, що процеси глобалізації сприяють поширенню таких культурних моделей, які подаються як загальнозначимі в межах єдиного інформаційно-комунікативного поля та забезпечують глобальну інтеграцію культур. Відповідно й символи ідентичності часто формуються за межами простору національної культури, над його межами. Зважаючи на положення про силові поля, можна припустити, що в процесі глобалізації різні національні культури можуть утворювати цілісне ментальне поле, єдиний контекст, в якому різноманіття буде умовою сталості всієї цілісності.

У концепції культурного простору, що наведена в публікаціях В. П. Большакова [3], розглядається культурний простір не лише як «умістилище» культурних цінностей, артефактів культури, культурних процесів. Культурний простір, стверджує він, це те, «що культура, виникаючи та розвиваючись, породжує та змінює» те, що, «виникнувши, активно впливає на культуру, яка його породила» [4]. Він також зазначає, що територіальні, політичні простори не завжди збігаються з просторами культурними, що, на наш погляд, очевидним способом підтверджує рухомість і прозорість меж культурних просторів та існування пограничних просторів, які характеризуються формуванням і розвитком пограничних культур.

У зв'язку з глобалізацією цивілізаційного світу виникають різні концепції культурного простору. Найпотужнішою з них та такою, що заслуговує на нашу увагу, в статті є теорія «глобальної культури». Проблема розгляду світу як єдиного цілого — через універсалізацію формату культури і світобачення та локалізацію їх змісту, наприклад, розглянута в працях Р. Робертсона [20], котрий увів до наукового обігу поняття «глобальна культура» і перший висунув теорію глобальної культури. Ця теорія змінила

домінуючі в науці уявлення про глобалізацію як про суто соціально-економічний процес, соціокультурну вестернізацію світу, побудову єдиного світу глобального поширення капіталістичної системи, розроблені І. Валлерстайном [5]. Цікаві узагальнення містяться в У. Ростоу [30]. Він диференціював світовий простір на центр, напівпериферію та периферію за ступенем розвитку національних економік. У теорії «світу як єдиного цілого» Робертсон вважає, що саме культура, яка репрезентує інтереси, невдоволення, тенденції збереження та відтворення соціокультурного розмаїття, покликана відігравати роль «глобального контексту».

Р. Робертсон сформулював теорію «глобальної культури» з урахуванням культурно-історичних процесів розвитку міжкультурних взаємодій. Він виділив п'ять історичних фаз формування глобального контексту, починаючи з XV ст. Останню, п'яту, фазу, що розпочалася, на його думку, у третій чверті XX ст., він характеризує безпрецедентно стрімким розвитком комунікаційних засобів і консолідацією глобальної інформаційної системи. Реальність глобалізації, за Р. Робертсоном, постає як суперечливі процеси, глобальні за своїм масштабом, але змістовно специфіковані, залежно від локального середовища, в якому вони відбуваються.

Робертсон стверджує, що розвиток процесу глобалізації залежить від взаємовпливу чотирьох компонент: національних систем, систем міжнародних відносин, окремих індивідів і людства в цілому. Динаміку глобалізації культури вчений пропонує інтерпретувати з позицій так званої «волютаристської теорії» та формулює три її аналітичні тези. По-перше, він вважає, що роль «глобальних гравців» відіграють і окремі індивіди, і людство в цілому. По-друге, необхідно зважати на незалежну від політики й економіки динаміку становлення глобальної культури. По-третє, глобальне поле, тобто транснаціональний культурний простір, перебуває в безперервному перетворенні. Таким чином, за Р. Робертсоном, рух і трансформація є основними ознаками простору, який динамічно розвивається.

Р. Робертсон у зв'язку з аналізом теорії глобальної культури значну увагу приділив розгляду соціальних взаємозв'язків, зокрема мові, літературі, етиці, мистецтву тощо. У цьому ж напрямі він розглядав проблему ідентифікації суспільства й особистості стосовно глобального контексту; інтерпретації явищ мультикультурності, кроскультурності, поліетнічності та протиріч, пов'язаних з виникненням нової глобальної ідентичності. Для нашого дослідження цікаве використання концептуальних ідей М. Кастеллса, який визначив ідентичність, як «джерело суті та життєвого досвіду людини». При цьому по-новому виглядає і проблема соціокультурного місництва [13]. Дійсно глобалізація культури сприяє формуванню таких ідентичностей, які протистоять

логіці домінуючих на рівні національної держави культурних і соціальних моделей.

Перспективи розвитку глобальної культури пов'язані в теорії Робертсона з моделями можливого впорядкування транснаціонального культурного простору в аспекті соціальних взаємодій. Ці моделі, названі Робертсоном «образами світового порядку», апелюють до введеної німецьким філософом і соціологом Ф. Тьонісом дихотомії «грумада — суспільство» [21, 22]. Робертсон пропонує чотири моделі — два варіанти світової громади, «глобального села», та два варіанти світового суспільства, «глобального міста». Кожен з них є типом соціокультурної організації транснаціонального культурного простору.

Співвідношення приватного та суспільного, проблема гомогенності й гетерогенності глобальної культури Робертсон розкриває за допомогою введеного ним поняття «глокалізація». Концептуальний зміст цього поняття вказує на зростання в процесі історичного формування світу як єдиного цілого тенденції універсалізації формату культури і локалізації її змісту. Крім того, в концепції Робертсона виявлено факт релятивізації різних культур в умовах глобальності, чим і забезпечується множинність інтерпретацій глобального контексту учасниками міжкультурних взаємодій.

Таким чином, зважаючи на теорію глобальної культури Робертсона, формування транснаціонального культурного простору розглядається як тривалий процес, динаміка якого визначається логікою поетапної універсалізації формату культури та виникненням різноманітних модусів її локального змісту. Відповідно до цього стають усе різноманітнішими набори ідентичності, групових та індивідуальних, послаблюється їх зв'язок з національними культурними і соціальними моделями.

Теорія глобальної культури американського антрополога А. Аппадурая, яка сформувалася в середині 90-х рр. ХХ ст., розробляє новий концептуальний та понятійний апарат, сфокусований на розгляд сучасних глобалізаційних процесів [28]. Методологічною домінантою в його аналітичних побудовах є уявлення про «організований хаос» як спосіб існування транснаціонального культурного простору. Аппадурай виділяє п'ять хаотично поширених по планеті потоків, що утворюють ландшафти глобальної культури. Це — етноландшафти (*ethnoscapes*), медіаландшафти (*mediascapes*), техноландшафти (*technoscapes*), фінансові ландшафти (*financescapes*), ідеоландшафти (*ideoscapes*). Через семантику англійського суфікса — *scape* — Аппадурай намагається передати ідею їх плинності, іррегулярності. Ці ландшафти відіграють роль конструктивного матеріалу для формування безлічі «уявних світів», що фіксують історично усталені індивідуальні та групові уявлення людей, які населяють планету. Співвідношення

повсякденного існування сучасної людини з уявними світами, за Аппадуром, є суттєвим фактом глобалізації культури.

Що розуміється під цими ландшафтами? «Етноландшафт» — це сукупність потоків, утворюваних міграцією окремих особистостей — переселенців, біженців, гастарбайтерів, туристів, бізнесменів, студентів тощо, тобто груп, які формують «рухомий світ». Їх мобільна активність, підкреслює Аппадур, істотно впливає на внутрішню та зовнішню політику національних держав. Техноландшафт — це глобальна безперервно змінювана сфера технологічних досягнень, котрі стрімко збільшують потенціал мобільних комунікацій, забезпечують проникливість кордонів, що розділяли світ колись. Фінансовий ландшафт — рух глобального капіталу й інвестицій, що пов'язують економіки різних країн регіонів у єдиний світогосподарчий комплекс. Медіаландшафт характеризує розширення електронних можливостей відтворення та поширення інформації по всьому світу, а також конструювання образу самого світу в національних та міжнародних ЗМІ. Медіаландшафти надають людям матеріал для побудови уявних світів, за допомогою яких люди осмислюють і своє власне життя, і життя в інших куточках планети. Ідеоландшафти — потоки образів, що відрізняються лише політичним змістом ідеології держав і різних соціально-політичних рухів. Морфологія ідеоландшафтів, за Аппадуром, визначається конкретними національними та транснаціональними контекстами.

Взаємодію між цими п'ятьма ландшафтами Аппадур описує через системно-синергетичний підхід, теорію хаосу, яка дозволяє розглядати динаміку різних неупорядкованих культурних форм. Для характеристики зародження нової глобальної організації світобачення та культури він вводить такі поняття, як «локальність», «сусідство», «постнаціональний світ» і «транснація». Так, Аппадур трактує локальність як особливий місцевий контекст взаємодії й одночасно — аспект соціального життя. У цьому розумінні зміст локальності протилежний визначенню поняття «сусідство». Сусідство характеризує соціальні форми, в яких локальність, як вимір чи цінність, може реалізовуватися різними способами. Сусідство, за Аппадуром, — це угруповання в просторі, реальному чи віртуальному, що має потенціал до соціального відтворення, у світі, що глобалізується, якому властиві детериторіалізація, поширення діаспор і транснаціональні зв'язки тощо.

Під «постнаціональним світом» Аппадур мав на увазі: 1) процес переходу до глобального порядку, в якому національна держава занепадає і виникають інші форми лояльності й ідентичностей; 2) виникнення сильних альтернативних форм організації глобальної «перекачки» ресурсів, образів та ідей, які або є конкурентною силою традиційним національним, або висувають

мирну альтернативу — пропозицію великомасштабної політичної лояльності; 3) поширення нових форм національної лояльності, які не зумовлені адміністративно-територіальним устроєм. На його думку, їх змінить транслокальне угруповання, діаспора, яка зберігає особливий ідеологічний зв'язок з уявним місцем свого походження. З одного боку, транснації будуть важливішим соціальним контекстом, у якому і постає образ «примарної батьківщини», сформульований уявою мігруючого населення й ототожнений з реальною територією, а з іншого — транснації несуть у собі елемент постнаціональної картини світу, оскільки в їх сфері часто зароджуються постнаціональні рухи.

Формування транснаціонального культурного простору пов'язане з «організаційним хаосом» культурних потоків, які стимулюють виникнення уявних світів. Уява стає, за Аппадуром, головною соціальною силою, завдяки якій люди безперервно намагаються здійснити реальні й віртуальні взаємодії в транснаціональному культурному просторі, що сприяє виникненню нових групових та індивідуальних ідентичностей. Мінливі ландшафти глобальної культури розмивають простір національних культур і сприяють становленню культури постнаціонального світу.

«Базові характеристики транснаціонального культурного простору — глобальна мобільність і локальна скутість» — змінюють образ глобального світу. Ж. Атталі вказує на небезпеку перетворення самої людини на об'єкт ринку [1]. У зв'язку з цим він звертає увагу на виникнення глобального культу «індустріального канібалізму» та процес культурної мутації людини. Головними дійовими особами ХХІ ст. стають номади — міграція багатих чи бідних, привілейованих чи знедолених. У публікаціях Альберта Налчаджяна йдеться, що номадизм — частий випадок загальнішої адаптивної стратегії відходу від фрустрації й стресу, викликаних девальвацією національних цінностей [18]. Номадизм — один із прикладів комплексної етнічної регресії, коли в представників певного етносу чи в усього етносу в цілому виникає бажання до переселення в інші краї та збереження старої системи цінностей чи побудови нової.

Характерною прикметою глобального мандрівника є нормандичні предмети, які характеризуються портативністю та здатністю забезпечити їх володареві відносно високий ступінь автономності, який знищує традиційну прив'язку до часу та місця. Головним призначенням таких предметів, функціонування яких основане на мікросхемі, є маніпулювання інформацією. Поступово зосереджуючи в собі життя, розум, а також цінності тих, хто їх створює та потім використовує, вони стають немовби продовженням людських органів чуття, біологічних функцій тощо.

Одним із ефектів формування транснаціонального культурного простору є культурна традиція, пов'язана з космополітизмом як формою ідентичності. Для індивідів, залучених до процесу культурної гібридизації, межі історико-культурних регіонів утрачають своє колишнє значення. Взаємодії в транснаціональному культурному просторі породжують гібридну в культурному сенсі світову еліту, якусь особливу спільність людей, котрі об'єднані своєю участю в міжнародній політиці, наднаціональних наукових, культурних, громадських та інших організаціях, роботою в засобах масової комунікації. Учені, художники, музиканти, архітектори, театральні діячі та кінематографісти, чия професійна практика триває переважно на міжнародному рівні, стають центром гібридизації світобачення й культури. Ці форми гібридизації мають і руйнівні тенденції, які загрожують як розривом з історико-культурним минулим, так і соціокультурною уніфікацією та знеособленням.

Оцінювання культурної гібридизації в реальній цивілізаційній глобалізації культури відрізняються ступенем залучення суб'єкта тієї чи іншої групи до транснаціонального культурного простору. Протистояння позиції глобальної мобільності та локальної скрутості, обґрунтоване в конкретних характеристиках людської діяльності, здатне викликати катастрофічний розрив між космополітами та локальними особистостями, які зберігають тісний зв'язок з рідними для них культурами, ідеями і традиціями.

Певною мірою цей розрив намагається здолати освіта, котра несе на собі подвійне навантаження міжкультурної передачі культурних цінностей та світобачення й підтримки соціальної стабільності в суспільстві. Хоча основна тенденція розвитку освіти в процесі глобалізації виражається в її інтеграції на світовий ринок послуг. Більшість заходів, спрямованих на повномасштабне використання освіти як сфери бізнесу в мережу глобальних і місцевих економічних взаємозв'язків та взаємозалежностей, подібні до заходів, характерних для економіки постіндустріального суспільства. Боротьба за споживача освітньої послуги відбувається нині саме в транснаціональному культурному просторі.

Таким чином, перед культурологами постає необхідність виявлення динаміки формування транснаціонального культурного простору сучасного світу, визначення методологічних підходів до їх вивчення і базових характеристик. Цій меті сприяє визначення динаміки формування глобального світобачення, глобальної макроетики, глобальної літератури, мов транснаціонального спілкування, ролі Інтернету як нової соціальної реальності й дослідницького інструменту, університету, театру, кіно тощо.

Формування транснаціонального культурного простору, глобального світобачення і т. ін. глобальних станів як єдиного поля

реальних і віртуальних різнорівневих міжкультурних (між-економічних, -філософських, -літературних, -етичних, -релігійних тощо) взаємодій (від міждержавних до індивідуально-особистісних) сприяє розвитку глобальних форм взаємозв'язку та взаємовпливу явищ культури. Процес усіх цих форм взаємодії в транснаціональному культурно-філософському просторі проектується, репрезентується та рефлексується в духовному світі особистості, сприяючи виникнення нових колективних та індивідуальних ідентичностей.

Вивчення процесу формування транснаціонального культурного простору можливе через звернення до усталених у культурології концепцій простору національної культури та її сутності. Оскільки все це пов'язане з глобалізацією, то необхідно підсумовувати основні характеристики глобалізації, необхідні для усвідомлення переходу від переважно національно (етнічно) — локального до транснаціонального влаштування культурного простору. При цьому підкреслимо, що культурсоціальні, політичні, економічні, правові та ін. системи, що існують нині у світі, опинилися перед необхідністю забезпечення свободи комунікації та пересування, взаємозалежність країн сягає небувалих масштабів. Донині народи і культури ніколи не були залежними один від одного. Нині проблеми, які виникли в будь-якій точці світу, моментально відображаються на решті світу (будь то засуха чи повінь, неврожай чи війна, землетрус чи теракт).

Проаналізувавши наявний досвід культурфілософської рефлексії щодо категорії «культурного простору», можна дійти таких висновків: культурфілософська категорія «культурного простору» подана в різних теоріях і концепціях, часових, історичних зрізах (від архаїчних уявлень часу та простору до сучасних) і завершує у своїй характеристиці багатофункціональність, мінливість, динамічність, відносність та рухомість.

Таким чином, проблеми вивчення культурного простору потребує звернення до двох головних підходів: міждисциплінарного та компаративістського. Перший підхід демонструє складність вибраного об'єкта дослідження — культурного простору етнічної та поліетнічної культури.

Другий же, компаративістський, передбачає, у свою чергу, два принципові шляхи: аналітичний і синтетичний. Аналітичний підхід дозволяє розглянути зміст діалогу культурних традицій, синтетичний — зіткнення та протиборство цих традицій. Компаративістика надає змогу не лише здійснити порівняльне дослідження, але й допомагає вирішити проблему типологій культур етносів, виявити культурний синтез, який втілюється в етнічних культурах. У свою чергу культурний синтез як метод дозволяє розуміти не диктат, а розвиток, не нав'язування, а опанування, не звуження

світогляду, а його розширення, не обмеження, а всебічний розквіт культур у просторі суперетносів. Цей синтез допомагає здійснити всебічний аналіз без втрати елементів спадщини культури етносів, без виривання культур із контексту історичного процесу, в якому вони розвивалися.

Компаративістський підхід адекватний при розгляді співвідношення загального, особливого й одиничного в культурному просторі етносу та поліетнічної культури. При дослідженні регіону діалектика загального, особливого й одиничного дозволяє зрозуміти механізм його відтворення та розвитку. Функціонування характеризується сталістю збереження як того, що об'єднує дане соціальне явище з іншими, так і того, що підкреслює його унікальність. Діє налагоджена система розподілу всередині етносу як діяльності, спрямованої на відтворення особливих традицій, так і того, що дозволяє успішно взаємодіяти з іншими етнічними спільнотами. Спілкування з ними відбувається на основі загального й особливого, зміст яких з часом майже не змінюється. Отже, найважливішою методологічною проблемою етнічної культурології є проблема співвідношення загального та особливого, універсального й локального. У цілому культурологічний підхід в аналізі цих явищ уможливорює розгляд цього співвідношення в межах функціональної залежності від історико-культурних традицій конкретного етнічного угруповання.

Компаративістика в межах етнічної культурології допомагає здолати тенденцію ізоляціонізму між різними культурними традиціями, а також сприяє порозумінню інших світоглядних традицій, які сформувалися в поліетнічних культурах. «Сучасна компаративістика бореться із забобонами про нездоланність відмінностей між цивілізаціями й універсалістськими претензіями, переходить до методології, яка визнає цінність відмінностей моделей культури, неklasичні й універсальні форми мислення» [14]. Нині вже здається досить складним вишикування різних етнічних культур у певну ієрархічну лінію з остаточно закріпленим за нею місцем у тій чи іншій шкалі цінностей. У цьому розумінні особливе значення — в налагодженні діалогу культур має поліетнічна, порівняльна культурологія, яка є одним із прийнятних способів цього процесу. Чим ширші можливості порівняння, тим випукліше проступає загальне і виділяється чуже [27].

Компаративістика є підґрунтям і для аналізу співвідношення національного й етнічного в культурі. Крім того, такий підхід дає розуміння того, як виявляється етнічне в типології культур. Будь-який культурний простір, як і культуру в цілому, можна «діагностувати» за різними підґрунтями, оскільки це є вільним вибором

самого дослідника, необмеженого ніякими заборонами. Якщо ми намагатимемося створити концепцію існування культурного простору України як існування етнічних культурних просторів, то необхідно виявляти специфіку національної мови, психології, традицій, цінностей, релігії, які відобразилися в змістовних основах культури. Однак не завжди особливе може передаватися в наборі національних ознак.

У різні історичні періоди одна й та ж культура може опинитися в різній історичній ситуації. Вона може впродовж тривалого часу ставати національною, виявляючи себе стосовно інших як етнічна. Черепанова пише, що в національній свідомості досить сильні мотиви кровного споріднення людей однієї національності, у разі небезпеки допомогу слід очікувати саме від людей «однієї крові», «однієї віри» [24]. Етнічна культура замкнутіша, самодостатніша, вона завжди відрізняється від національної, оскільки в ній відбивається проблема відносин центр/регіон і ознаки регіонального мислення. Вона більше занепокоєна проблемою протистояння центру та обстоюванням своєї автономності й унікальності. У цьому розумінні етнічна культура та її культурний простір — це своєрідна рефлексія в контексті культурно-історичних протиріч зі значнішим духовним центром. Поліетнічний культурний простір передбачає типологію за етнічною ознакою, орієнтуючись на автономність культури в певних територіальних та історичних межах.

Історія становлення національної культури не можна розглядати як історія культури всього людства й охопити все різноманіття всіх культурних традицій. Так, етнічний принцип у дослідженні культурного простору дозволяє залучити в описану історію культури не менш яскраві культури, які донині залишалися в тіні та внаслідок історичних причин не потрапили в лінійну схему «прогресу культур націй». Методологічний етнічний принцип уможливорює синтезувати позитивні якості логіко-теоретичної інтерпретації культурного простору з необхідним обґрунтуванням культурно-історичної реальності.

Таким чином, аналіз методологічних можливостей компаративістики свідчить, що їх застосування до питань культури, культурології в умовах глобалізаційної цивілізації дозволяє вирішити деякі суперечливі та складні проблеми. Так, за допомогою культурологічної компаративістики, її принципів та методів можна висвітлити генезу й становлення просторового поля культури, окреслити змістовну складову культурного поля, глобалізаційної культури, показати процеси взаємодії в діалоговому режимі культур різних народів, які поряд із формуванням глобалізаційної культури одночасно сприяє культурологічним процесам національної самоідентифікації.

Список літератури

1. Аттали Ж. На пороге нового тысячелетия : пер. с англ. / Ж. Аттали. — М. : Международ. отношения, 1993. — 135 с.
2. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства. или Конец социального / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Н. В. Сулова — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 96 с.
3. Большаков В. П. Своеобразие культуры Нового времени в ее развитии от Ренессанса до наших дней : учеб. пособие / В. П. Большаков, К. Ф. Завершинский ; под ред. В. П. Большакова. — Великий Новгород : НовГУ, 2000. — 90 с.
4. Большаков В. П. Провинциальность культурных пространств нынешней России / В. П. Большаков // Культура российской провинции : прошлое, настоящее, будущее : материалы круглого стола. — СПб., 2005. — С. 7.
5. Валлерстайн И. Глобализация как переходная эпоха? Взгляд на долгосрочное развитие мир-системы / И. Валлерстайн // Красные холмы. — М., 1999. — С. 127.
6. Гурко Е. Тексты de-конструкции. Жак Деррида. Difference / Е. Гурко — Томск, 1999. — С. 36.
7. Гуссерль Э. Собр. Соч. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль. — М. : Гнозис, 1994. — 162 с.
8. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез ; пер. Я. Я. Свирского; коммент. М. Фуко. — М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. — 480 с.
9. Деррида Ж. *Che cos'è la poesia* / Ж. Деррида ; пер. и примеч. М. Маяцкого // Логос. — 1999. — № 6. — С. 140–143.
10. Иконникова С. Н. Архитектоника культурного пространства / С. Н. Иконникова // Философия культуры : материалы 1-го Всерос. филос. конгресса. — СПб., 1977. — С. 38–42.
11. Иконникова С. Н. Культурология в системе гуманитарных наук : междисциплинарные взаимосвязи / С. Н. Иконникова // Гуманитарий. — СПб., 1995. — № 1. — С. 73–83.
12. Каган М. С. Философия культуры. Становление и развитие : учеб. пособие / М. С. Каган. — СПб., 1995. — 309 с.
13. Кастельс М. Інформаційне суспільство і держава добробуту : фінська модель / Кастельс Мануель, Химанен Пекка ; пер. з англ. — К. : Ваклер, 2006. — 230 с.
14. Колесников А. С. Логика и методология философской компаративистики / А. С. Колесников // Рабочие тетради по компаративистике / под ред. Л. А. Вербицкой, В. В. Васильевой, В. В. Козловского, Н. Г. Скворцова. — СПб. : Социол. о-во им. М. М. Ковалевского, 2003. — Вып. 8 : Сравнительные исследования в политических и социальных науках. — С. 16.
15. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров : Человек — текст — семиосфера — история / Ю. М. Лотман. — М. : Языки рус. культуры, 1996. — 464 с.
16. Мерло-Понти М. В защиту философии / М. Мерло-Понти. — М., 1996. — С. 8–9.
17. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. — Изд. 3-е. — М. : URSS.ЛКИ, 2008. — 405 с.

18. Налчаджян Альберт. Этногенез и ассимиляция. Психологические аспекты / Альберт Налчаджян. — М. : Когито-Центр, 2004. — 214 с.
19. Пригожин И. Р. Кость еще не брошена. Послание будущим поколениям : (Прил. физ. наук к изучению осмысления развития цивилизаций) / И. Р. Пригожин // Наука и жизнь. — 2002. — № 11. — С. 4–9.
20. Робертсон Р. Дискурсы глобализации: предварительные размышления / Р. Робертсон, Х. Хондкер // Россия и современ. мир. — 2001. — № 1(30). — С. 215–218.
21. Теннис Ф. Общность и общество / Ф. Теннис // Социологический журн. — 1998. — № 3/4. — С. 207–215.
22. Филиппов А. Ф. Теннис как основоположник немецкой социологии / А. Ф. Филиппов // История теоретической социологии : в 5 т. — М., 1997. — Т. 1. — С. 340–350.
23. Хайдеггер М. Феноменология и трансцендентальная философия ценности / М. Хайдеггер. — Киев : Cartel, 1996. — 116 с.
24. Черепанова Е. С. Региональный принцип в историко-философском исследовании / Е. С. Черепанова // Рабочие тетради по компаративистике / под ред. Л. А. Вербицкой, В. В. Васильевой, В. В. Козловского, Н. Г. Скворцова. — СПб. : Социол. о-во им. М. М. Ковалевского, 2003. — Вып. 8 : Сравнительные исследования в политических и социальных науках. — С. 49.
25. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1993. — 663 с.
26. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. — СПб. : Петрополис, 1998. — 432 с.
27. Ясперс К. Всемирная история философии. Введение / К. Ясперс. — СПб. : Наука, 2000. — 272 с. — (Слово о сущем).
28. Appadurai Arjun Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization. — Vinnnesota : University of Minneapolis Press, 1996. — P. 37.
29. Orientalia et Classica : труды Института восточных культур и античности. Вып. 6. Аспекты компаративистики. — М. : Изд-во РГГУ, 2005. — 502 с.
30. Rostow W.W. Concept and Controversy : Sixty Years of Taking Ideas to Market / W. W. Rostow, — 2003. — P. 92.

Надійшла до редколегії 18.11.2009 р

УДК 130.2:072.2

В. Ю. СТЕПАНОВ

МАСОВА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Проаналізовано становлення феномену «масова культура» на сучасному етапі. Досліджено дві соціальні форми існування культури.

Ключові слова: масова культура, творчість, життя, люди, суспільство.

Проанализировано становление феномена «массовая культура» на современном этапе. Исследованы две социальные формы существования культуры.

Ключевые слова: *массовая культура, творчество, жизнь, люди, общество.*

Becoming of the phenomenon is analysed «mass culture» on the modern stage. Two social forms of existence of culture are investigational.

Key words: *mass culture, creation, life, people, society.*

Існують досить суперечливі точки зору щодо виникнення «масової культури». Деякі вважають її одвічним побічним продуктом культури і тому виявляють її вже в античну епоху. Більше підстав мають спроби пов'язати виникнення «масової культури» з науково-технічною революцією, що сприяли виникненню нових способів виробництва, поширенню і споживання культури. Це демократизувало сферу культури.

Метою статті є узагальнене дослідження становлення феномену «масова культура» на сучасному етапі.

Особливості виробництва та споживання культурних цінностей дозволили культурологам виділити дві соціальні форми існування культури: масову й елітарну. Масову культуру споживають усі люди, незалежно від місця і країни проживання. Це культура повсякденного життя, представлена найширшій аудиторії по різних каналах, включаючи і засоби масової інформації та комунікації [5].

Стосовно джерел масової культури в культурології існує кілька точок зору. Феномен виникнення масової культури уявляється таким чином. Передумови масової культури формуються з моменту зародження людства, вже на зорі християнської цивілізації. Як приклад, зазвичай, наводяться спрощені варіанти Священних книг, адресовані масовій аудиторії.

Джерела масової культури пов'язані з виникненням у європейській літературі XVII–XVIII ст. пригодницького, детективного, авантюрного романів, що значно розширили аудиторію читачів завдяки величезним тиражам. Як приклад можна навести творчість письменника — англійця Данієля Дефо (1660–1731) — автора загальновідомого роману «Робінзон Крузо» і ще 481 життєписів людей так званих ризикованих професій.

Великий вплив на розвиток масової культури мав і прийнятий в 1870 р. у Великобританії закон про обов'язкову загальну писемність, що дозволив багатьом освоїти головний вид художньої творчості XIX ст. — роман.

І все-таки все вищевикладене — це передісторія масової культури. А у власному сенсі масова культура проявила себе вперше в США на межі XIX–XX ст. Відомий американський політолог Збігнев Бжезинський полюбляв повторювати фразу: «Якщо Рим

дав світу право, Англія — парламентську діяльність, Франція — культуру та республіканський націоналізм, то сучасні США дали світові науково-технічну революцію і масову культуру» [4].

Для межі XIX-XX ст. стала характерною всеосяжна омасовлення життя. Вона торкнулася всіх її сфер: економіки і політики, управління й спілкування людей. Активна роль людських мас у різних соціальних сферах проаналізована в деяких філософських творах XX ст.

Х. Ортега-і-Гассет (1883-1955) у праці «Повстання мас» (1930 р.) формулює саме поняття «маса» з визначення «натовп». На думку Ортеги, натовп у кількісному та візуальному відношеннях є множиною, а множина з позицій соціології і є масою. Далі він писав: «Суспільство завжди було рухливою єдністю меншості і маси. Меншість — сукупність осіб, виділених особливо, маса — невиділених нічим. Маса — це середня людина. Таким чином, чисте кількісне визначення — «багато» — переходить у якісне» [8].

Професор Колумбійського університету Д. Белл у праці «Кінець ідеології» (1960 р.), як особливість сучасного суспільства, визначив виникнення масового виробництва і масового споживання. У ній він формулює п'ять значень поняття «маса»: недиференційована множина; синонім неосвіченості; механізоване суспільство; бюрократизоване суспільство; натовп. Тут закладений психологічний сенс. Натовп не міркує, а підкорюється пристрастям. Сама по собі людина може бути культурною, але в натовпі — це варвар. Д. Белл дійшов висновку: маси — утілення стадності, уніфікованої шаблонності [3].

Ще глибший аналіз «масової культури» здійснив канадський соціолог М. Маклюен (1911-1980). Він, як і Д. Белл, формулює висновок про те, що засоби масової комунікації породжують новий тип культури. У своїх працях «Галактика Гутенберга» (1962 р.), «Розуміння засобів зв'язку» (1964 р.) та ін. Маклюен підкреслює, що відправною точкою епохи «індустріальної і друкарської людини» став винахід І. Гутенбергом у XV ст. друкарського верстата. Сучасні ж засоби масової інформації, створивши, за Маклюеном, «глобальне село», створюють і «нову племінну людину». Ця нова людина відрізняється від тієї «племінної», тієї, котра жила колись на землі, тим, що її міфи формує «електронна інформація» [6]. Визначаючи мистецтво провідним елементом духовної культури, Маклюен підкреслював функцію художньої культури, що відводить від реальної дійсності.

У наші дні поняття «маса» істотно змінилося. Маси стали освіченими, інформованими. Крім того, суб'єктами масової культури нині є не просто маса, але й індивіди, об'єднані різними зв'язками. Оскільки люди є одночасно і індивідами, і членами локальних груп, і членами масових соціальних суспільств, остільки суб'єкт

«масової культури» може розглядатися як двоєдиний, тобто одночасно і індивідуальний, і масовий. На думку автора, поняття «масова культура» характеризує особливості виробництва культурних цінностей у сучасному інформаційному суспільстві, що передбачає масове споживання цієї культури. При цьому масове виробництво культури розуміється по аналогії з потоково-конвеєрною індустрією.

Джерела значного поширення масової культури в сучасному світі криються в комерціалізації всіх суспільних відносин, на яку вказував ще К. Маркс у «Капіталі». Прагнення бачити товар у сфері духовної діяльності в поєднанні з потужним розвитком засобів масової комунікації і сприяло створенню нового феномену — масової культури. Заздалегідь задана комерційна установка, конвеєрне виробництво — усе це багато в чому означає перенесення у сферу художньої культури того ж фінансово-індустріального підходу, який панує в інших галузях виробництва. До того ж багато творчих організацій тісно пов'язані з банківським і промисловим капіталом, що спочатку зумовлює випуск комерційних, касових, розважальних творів. У свою чергу споживання цієї продукції — масове споживання, оскільки аудиторія, яка сприймає цю культуру, — масова аудиторія великих залів, стадіонів, мільйони глядачів теле- і кіноекранів.

У соціальному аспекті масова культура формує нову суспільну верству, що має назву «середній клас». Процеси його формування і функціонування в галузі сучасної культури найконкретизованіше викладені в книзі французького філософа і соціолога Е. Морена «Дух часу» (1962 р.). Поняття «середній клас» — основоположне в західній культурі та філософії. Цей «середній клас» став і стрижнем життя індустріального суспільства. Він же й зробив такою популярною масову культуру.

Одна з важливих функцій сучасної масової культури полягає в міфологізації суспільної та людської свідомості, містифікації реальних процесів, що відбуваються в природі і в людському суспільстві. Відбувається відмова від раціонального начала у свідомості. Метою масової культури є не стільки заповнення дозвілля і зняття напруження та стресу в людини індустріального і постіндустріального суспільства, скільки стимулювання споживацької свідомості в глядача, слухача, читача, що у свою чергу формує особливий тип — людину з пасивним, некритичним сприйняттям цієї культури. Усе це і створює особистість, якої достатньо легко можна маніпулювати. Іншими словами, відбувається маніпулювання людською психікою й експлуатація емоцій та інстинктів підсвідомої сфери відчуттів людини, перш за все, відчуттів самоти, провини, ворожості, страху, самозбереження [1].

Сформована масовою культурою масова свідомість є різноманітною у своєму прояві. Проте вона відрізняється консервативністю, інертністю, обмеженістю, не може охопити всі процеси в розвиткові, у всій складності їх взаємодії. У практиці масової культури масова свідомість має специфічні засоби вираження, більшою мірою орієнтується не на реалістичні образи, а на штучно створювані образи (імідж) і стереотипи. Подібна ситуація стимулює ідолопоклонство. Нині новомодні «зірки Олімпу від мистецтва» налічують не менше фанатичних прихильників, ніж старі боги та богині.

Масова культура в художній творчості виконує специфічні соціальні функції. Серед них головною є ілюзорно-компенсаторна: залучення людини до ілюзорного досвіду й нездійснених мarenь. І все це поєднується з відкритою або прихованою пропагандою пануючого способу життя, яке має своєю кінцевою метою відвернення мас від соціальної активності, пристосування людей до існуючих умов, конформізм. Звідси й використання в масовій культурі таких жанрів мистецтва як детектив, вестерн, мелодрама, мюзикл, комікс. Саме в рамках цих жанрів створюються спрощені «версії життя», які зводять соціальне зло до психологічних і моральних чинників.

Незважаючи на свою уявну беззмістовність, масова культура має вельми чітку світоглядну програму, яка базується на певній філософській типології культури.

З метою вирішення складної проблеми типології культури необхідно знайти об'єктивні закономірності розвитку цього важливого соціального феномену. Для цього використовується концепція зміни суспільно-економічних формацій. Кожна така формація породжує особливий тип культури зі своєю системою матеріальних і духовних цінностей та способів діяльності для їх створення. Загальну схему історичних типів культури можна подати таким чином: первісна культура, культура рабовласницького ладу, культура азійського деспотичного суспільства, культура феодального суспільства, культура капіталістичного суспільства, соціалістична культура. Кожна суспільно-економічна формація, будучи якісно своєрідним історичним етапом у процесі поступального розвитку суспільства, створює свій тип культури, свою специфічну, тільки їй властиву сукупність матеріальних і духовних цінностей та способів діяльності.

Первісна культура виникла разом з виділенням людини з царства тварин і проіснувала до зміни первіснообщинної формації класовим суспільством, яка відбувалася в різних регіонах у різний час (від IV тисячоліття до нашої ери в давньому Єгипті до I тисячоліття до нашої ери в Древній Греції).

У рамках первісної культури складаються та розвиваються етичні норми і сама мораль як історично перша форма суспільної свідомості. Формуються магічні та міфологічні переконання, на базі яких на пізній стадії первіснообщинної формації виникають мистецтво й релігія. Найбільшим досягненням первісного суспільства було формування самої людини, її виокремлення з царства тварин, що дало потужного початкового імпульсу всьому розвиткові світової культури.

Культура рабовласницького суспільства відрізняється великим динамізмом. Експлуатація величезних мас рабів, що спричинила значне зростання додаткового продукту, надає можливість деяким представникам класу рабовласників зосередитися на створенні духовних цінностей, осмисленні найважливіших закономірностей природи, суспільства й мислення. Великі досягнення характерні багатьом галузям культури — етиці, праву, політиці, філософії, науці, мистецтву. Вперше виникають трагедія, драма, поезія і художня проза як самостійні види віддзеркалення естетичної дійсності. Формується наукова методологія, пізнані закономірності навколишнього світу обґрунтовуються за допомогою ретельно розробленої і логічно обґрунтованої системи доказів. Якщо в минулі історичні епохи особистість була розчинена в первісному колективі або общині, то за рабовласницького ладу вільна людина набуває великих можливостей для всестороннього розвитку і стає предметом філософських роздумів. Характерно також те, що релігія, виконуючи свої соціальні функції, перебуває під контролем держави.

В епоху феодалізму культура базується на натуральному господарстві, якому властиві просте відтворення, тісне поєднання працівника із засобами виробництва, орієнтація на самозадоволення основних потреб, зв'язок індивіда з групою і відносна невіддільність його від природного середовища. Ці особливості способу виробництва ґрунтуються на освячених часом традиціях, для духовної культури в цей період характерна недовіра до всього нового. Основне місце в культурі посіла релігія, що підпорядкувала собі решту всіх форм суспільної свідомості. Хоча релігія відповідним чином позначилася на розвиткові мистецтва, в цю епоху були досягнуті великі успіхи, наприклад, у галузі архітектури. Нині ми милуємося не лише готичними соборами, але й цілими ансамблями середньовічних міст. У цей час відбувається руйнування суспільних стосунків і основ світогляду феодалізму. Культура активно набуває світського спрямування, людину розглядають багато мислителів як істоту, рівну богам. Епоха Відродження була часом титанів, що залишили глибокий слід у розвиткові різних галузей культури. Достатньо пригадати імена Рафаеля, Шекспіра, Леонардо да Вінчі.

В умовах капіталізму формується нова соціально-етнічна спільність — нація. Це відбивається на розвиткові культури, що набуває нині національної своєрідності.

Завдяки діяльності трудящих, які є головним елементом продуктивних сил, людство може існувати і нормально функціонувати. Якщо вони припинять свою діяльність зі створення матеріальних цінностей, почнеться соціальна деградація. Тут можна виділити деякі важливі моменти. Незважаючи на те, що більшість духовних цінностей створили професійні творці (архітектори, художники, скульптори, письменники, поети та ін.), слід пам'ятати, що трудящі маси, створюючи матеріальні цінності, забезпечували їх існування і таким чином надавали їм можливість для занять духовною творчістю. При цьому трудящі маси безпосередньо творять духовні цінності, мову, фольклор, які стають невичерпним джерелом для творчої діяльності професійних творців духовних цінностей — творчих особистостей.

Але, перш ніж творча особистість зможе активно діяти, вона має сформуватися в суспільстві. Цей вплив суспільства на особистість характеризується багатьма обставинами. По-перше, кожний історичний тип культури створює свій основний тип особистості. Він різний у різних соціальних групах, але має й щось спільне, зумовлене зв'язками особистості із суспільством в цілому і його культурою. По-друге, різні типи культури надають різні можливості для формування і розвитку особистості.

Таким чином, теорія суспільно-економічних формацій дозволяє зрозуміти загальну логіку розвитку світової культури, причини зміни одних типів культури іншими, виявити складні взаємини між ними.

Як антипод масової світової культури багато культурологів розглядають елітарну культуру. Виробником і споживачем елітарної культури, на думку представників цього напрямку культурології, є вища привілейована верства суспільства — еліта (від фр. *elite* — краще, добірніше, вибране). Визначення еліти в різних соціологічних і культурологічних теоріях неоднозначне. Італійські соціологи Р. Міхельс і Г. Моска вважали, що еліту, порівняно з масами, характеризує вищий ступінь діяльності, продуктивності, активності. Проте у філософії і культурології набуло значного поширення розуміння еліти як особливої верстви суспільства, наділеної специфічними духовними здібностями. З позицій цього підходу поняттям еліта позначається не просто вища верства суспільства, а правляча верхівка. Еліта є в кожному суспільному класі. Еліта — це частина суспільства, найздатніша до духовної діяльності, обдарована високими етичними й естетичними здібностями. Саме вона забезпечує суспільний прогрес, тому мистецтво має орієнтуватися на задоволення її запитів і потреб. Основні

елементи елітарної концепції культури містяться вже у філософських творах А. Шопенгауера і Ф. Ніцше.

У своїй основоположній праці «Світ як воля і уявлення», завершеної у 1844 р., А. Шопенгауер у соціологічному аспекті поділяє людство на дві частини: «людину-генія», тобто здатну до естетичного споглядання і художньо-мистецької діяльності, та «людину користі», тобто орієнтовану тільки на суто практичну, утилітарну діяльність.

У культурологічних концепціях Ф. Ніцше, сформульованих у працях: «Народження трагедії з духу музики» (1872), «Людське, дуже людське» (1878), «Весела наука» (1872), «Так говорив Зарагустра» (1884), елітарна концепція виявляється в ідеї «надлюдини». Ця «надлюдина», що має привілейоване становище в суспільстві, наділена, на думку Ф. Ніцше, унікальним естетичним сприйняттям [7].

У ХХ ст. ідеї А. Шопенгауера і Ф. Ніцше були резюмовані в елітарній культурологічній концепції Х. Ортеги-і-Гассета. У 1925 р. вийшов друком найвідоміший твір іспанського філософа, що має назву «Дегуманізація мистецтва», присвячений проблемам відмінності старого і нового мистецтва. Основна відмінність нового мистецтва від старого, за Ортегою, полягає в тому, що воно звернене до еліти суспільства, а не до його маси. Тому абсолютно не обов'язково мистецтво має бути популярним, тобто воно не має бути загальнозрозумілим, загальнолюдським. «... радіти або співчувати людським долям, є чимось дуже відмінним від художньої насолоди» [8, с. 224]. Нове мистецтво, навпаки, має відчужувати людей від реального життя. Нове мистецтво поділяє публіку на два класи — тих, хто розуміє, і тих, хто не розуміє його, тобто на художників і тих, які художниками не є. Еліта, за Ортегою, — це не родова аристократія і не привілейовані верстви суспільства, а та частина суспільства, яка має особливий «орган сприйняття». Саме ця частина суспільства сприяє суспільному прогресові. І саме до неї має звертатися своїми творами художник. Нове мистецтво повинне сприяти тому, «... щоб «кращі» пізнавали самих себе..., вчилися розуміти своє призначення: бути в меншості і битися з більшістю».

На підставі проведеного дослідження можна дійти висновку: культурологічні теорії, масова й елітарна культура є реакцією на процеси, що склалися в мистецтві. Типовим проявом елітарної культури є теорія та практика «чистого мистецтва» або «мистецтва для мистецтва», яка втілювалася у вітчизняній і західноєвропейській художній культурі. Так, у Росії на межі ХІХ-ХХ ст. ідеї елітарної культури активно розвивало й упроваджувало художнє об'єднання «Світ мистецтва» [9]. Лідерами були редактор однойменного журналу С. П. Дягілев і талановитий художник

А. Н. Бенуа. С. Дягілев прямо і відкрито заявляв про «самоцінність» і «самокорисність» мистецтва, вважаючи одночасно «правду в мистецтві», яку декларує Л. Толстой, проявом односторонності. Акцентуючи увагу на людській особистості, лідери «світу мистецтва» в душі елітарних культурологічних концепцій Ф. Ніцше абсолютизували особистість творця, вважаючи обов'язковим наявність у будь-якому живописному і музичному творі особливого авторського бачення дійсності. Причому це переконавання сприймалося як сумлінне розуміння художнього в людині. Під совістю мистецтва мали на увазі лише суб'єктивну щирість індивідуального творця у вираженні ним краси. Саме звідси походить претензія на «позакласовість» і «надкласовість» своєї ідеологічної позиції. Аналогічних ідейних установок дотримували представники західноєвропейського модернізму та постмодернізму, що є предметом подальших досліджень.

Список літератури

1. Арон Р. Этапы развития социологической мысли / Р. Арон. — М., 1992. — 608 с.
2. Асафьев Б. В. Русская живопись / Б. В. Асафьев. — М., 1965. — 243 с.
3. Bell D. The Year 2000 — The Trajectory of an Idea // Toward the Year 2000. Work in Progress / Ed. by D. Bell. Boston, 1968.
4. Brzezinski Zb. Between Two Ages. America's Role in the Technetronic Era. — N.Y., 1970.
5. Гуревич П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. — М., 1995. — 317 с.
6. McLuhan M. The Gutenberg Galaxy. — N.Y., 1962.
7. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Ницше Ф. Соч. В 2-х. Т. 2. — М., 1990.
8. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1991.
9. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1890–1910 гг. / Г. Ю. Стернин. — М., 1988. — 285 с.

Надійшла до редколегії 24.11.2009 р

УДК 930.85(477.54)«17/18»

Л. Г. ТИШЕВСЬКА

ЗМІНИ В ІНФРАСТРУКТУРІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ХАРКОВА НАПРИКІНЦІ ХVІІІ — НА ПОЧАТКУ ХІХ СТ.

Розглядаються основні елементи нового культурного простору м. Харків, який починає складатися наприкінці ХVІІІ ст. в процесі формування української нації.

Ключові слова: соціальна інфраструктура, культурний простір, національно-культурне відродження, національна самосвідомість, національна культура.

Рассматриваются основные элементы нового культурного пространства г. Харькова, которое начинает складываться в конце XVIII в. в процессе формирования украинской нации.

Ключевые слова: *социальная инфраструктура, культурное пространство, национально-культурное возрождение, национальное самосознание, национальная культура.*

Article deals with the basic elements of a new cultural space of Kharkov, which is beginning to emerge at the end of the XVIII century in the formation of the Ukrainian nation.

Key words: *social infrastructure, cultural area, national cultural revival, national self-consciousness, national culture.*

Сучасна соціологічна наука розглядає соціальну інфраструктуру міста як сукупність галузей і видів діяльності, що сприяють комплексному відтворенню людини в процесі реалізації її особистих і суспільних потреб. Основною метою функціонування об'єктів соціальної інфраструктури є повний і всебічний розвиток людини через задоволення її побутових, духовних і культурних потреб. Отже, культурна діяльність безперечно є однією зі складових соціальної інфраструктури. Села, міста, містечка — усі вони пов'язані взаємними зобов'язаннями, різні — доповнюють один одного. Важливо виявити ті зв'язки, чинники, які перетворюють сільські та міські території в більш чи менш упорядковані структури. Структури, без яких не виникла б жодна нація. Адже саме з цих структур народилася, виросла і зажила своїм життям єдина Україна. Проблема формування націй у процесі культуротворення в різні історичні періоди завжди залишається актуальною.

Однією з найважливіших особливостей періоду українського національно-культурного відродження кінця XVIII — початку XIX ст. є зростання ролі міст у політичному й культурному розвитку країни, перетворення міст у національні культурні центри, що акумулювали в собі наукові сили, визначали напрями розвитку культурного простору міста.

В останні десятиліття XVIII — на початку XIX ст. міста відігравали велику роль у суспільному розвитку всіх європейських країн. Зростання трудового населення міст, концентрація в них інтелігенції, студентської молоді, превалювання серед міських жителів основної національності краю — усе це закономірно спричинило суттєві зміни у сфері культурного життя міста, фактично змінивши всю інфраструктуру культурного простору. Значення міста в національному культурному житті підсилюється створенням у ньому різних навчальних закладів, розвитком книговидавництва, періодики, розширенням мережі бібліотек, становленням нових публічних форм культурного життя, таких як: музеї, театри, концерти.

Метою статті є спроба реконструкції культурного простору м. Харків наприкінці XVIII — на початку XIX ст., як якісно нового явища в контексті формування української модерної нації.

В українській історіографії є різносторонні підходи до аналізу процесу українського національного відродження, одним із результатів якого було формування нації. Багатий матеріал для дослідження цієї теми міститься в працях таких сучасних істориків, політологів України, як: Я. Грицак, Я. Дашкевич, Г. Касьянов, В. Кравченко, Н. Шип, О. Шморгун, та ін. Здебільшого порушуються загальні питання українського національного відродження. Спеціальних досліджень, які б характеризували регіональні, міські особливості розгортання цих процесів, поки що немає. Отже, ця проблематика має цілком визначену наукову перспективу.

У другій половині XVIII — на початку XIX ст. стали помітними великі соціально-економічні зрушення в країні. За цих обставин збільшується попит на освічені кадри, посилюються прагнення молоді до навчання. Відкриття університету в Харкові в 1805 р. не було якимось винятковим явищем. Його створення зумовлювалося історичним розвитком на даному етапі. Необхідність університету визрівала вже в другій половині XVIII ст. На початку XIX ст. у Харкові за відкриття вищого навчального закладу виступив Василь Назарович Каразін. У червні 1802 р. він звернувся з листом до харківського губернського предводителя дворянства Донець-Захаржевського, в якому наголошував на необхідності звернутися з проханням до уряду про відкриття університету в Харкові. Піклування про відкриття університету в центрі Слобідської України збіглися із століттям Києво-Могилянської академії та її занепадом, тому Харківський університет став єдиним вищим навчальним закладом в Україні. І саме відкриття університету в Харкові на початку XIX ст. стало чи не найважливішим чинником, завдяки якому процес українського національно-культурного відродження почав набувати конкретних форм саме на Слобожанщині.

З відкриттям університету в місті виникає й нове культурне середовище: збільшується мережа навчальних закладів, розвивається книговидавництво, започатковується вітчизняна журналістика, виникають наукові осередки та товариства.

Ще в 1767 р. у зв'язку з розширенням навчальних програм і відкриттям додаткових класів при Харківському колегіумі слобідсько-український губернатор Є. О. Щербінін порушив клопотання в Сенаті про заснування друкарні при колегіумі, але дозволу не отримав. І, нарешті, у 1793 р. в Харкові при Приказі громадської опіки була відкрита перша друкарня. Але вона друкувала лише бланки, ярлики та деякі документи. Книги виходили друком нечасто. У друкарні Приказу громадської опіки публіку-

валися і деякі праці вихованців Харківського колегіуму. У 1807 р. ця друкарня перейшла до губернського правління.

Відкритий у місті в 1805 р. університет став не тільки науковим і навчальним закладом, а й громадсько-політичним та культурним центром. Діяльність університету відіграла значну роль у розвитку видавничої справи в Харкові, і в Україні в цілому. Із самого початку заснування друкарня Харківського університету була належним чином оснащена сучасним устаткуванням і достатньою кількістю шрифтів.

З відкриттям університету друкарня розпочала свою роботу. Але спочатку друкували офіційні папери, повідомлення, виконувалися замовлення приватних осіб. У вересні 1805 р. була опублікована книга І. С. Рижського «Опыт риторики». Згодом в університетській друкарні вийшла друком невелика брошура професора університету М. П. Шумлянського «Мысли о способах против пожаров». Того ж року в друкарні Приказу громадської опіки опублікована книга «Хозяйственный способ узнавать погоды в 1806 году, с прибавлением краткого исторического известия о Слободско-Украинской губернии». За період з 1805 по 1825 рр. у Харкові вийшло друком 370 книг і брошур, із яких 336 були надруковані в університетській друкарні [підраховано за виданням 9].

З 1819 р. кількість виданих книг суттєво зменшується (якщо в 1818 р. вийшло 18 книг, то в 1819 — 11, у 1820 — 8, у 1821 — 5). Це пов'язано з тим, що університети з 1819 р. позбавили прав цензурування. У Москві і Петербурзі були створені цензурні комітети, а в 1826 р. затверджений новий цензурний статут, який сучасники називали «чавунним». Цензори за найменшого сумніву забороняли й не допускали опублікування книжок. В особливо складному становищі опинилася провінційна й неросійська преса. У спеціальних параграфах цензурного статуту йшлося про заборону друкувати книги, в яких «нарушаются правила и чистота русского языка» [7, с. 18]. Цей цензурний статут призвів до погіршення справ книговидавництва. Особливо це стосувалося використання української мови, яку розглядали тоді як діалект російської. І лише наприкінці 30-х, у 40-х рр. діяльність друкарні Харківського університету дещо стабілізувалася.

Аналізуючи продукцію друкарні Харківського університету першої чверті ХІХ ст. за змістом, слід зауважити, що навчальна й наукова література становила майже третину всієї друкованої продукції. Це підручники й навчальні посібники для початкових і середніх шкіл Харківського навчального округу, підручники, лекції, посібники та порадики для студентів, огляд предметів і публічних лекцій, студентські праці й переклади, щорічні звіти про діяльність університету. Широко друкувалися промови, що виголошувалися на річних і урочистих зборах університету, на-

укові роботи, пов'язані з вивченням краю, його історії, етнографії тощо. Були видані також фундаментальні праці, які використовували не тільки в Харківському, а і в інших університетах країни. До таких видань належать праці І. С. Рижського «Опыт риторики» та «Введение в круг словесности». Цей видатний учений уперше в Росії почав викладати в Харківському університеті курс історії російської літератури. Особливим попитом користувався твір І. С. Рижського «Введение в круг словесности». У цьому першому вітчизняному посібникові з мовознавства подавалися в науковій системі питання мовознавства, розглядалися проблеми походження та розвитку мови, структурний і граматичний склад, роль мови в суспільному житті тощо. Рижський розглядав мову як категорію історичну, нерозривно пов'язану з історією народу. Він першим порушив проблему історичного вивчення мови. Питання перспективи української мови блискуче підтвержені у творчості видатних харків'ян Г. Квітки-Основ'яненка та П. Гулака-Артемівського.

Великі можливості для пропаганди поглядів передових людей цього часу надає виникнення національної періодики. Розвиток вітчизняної журналістики й періодики став важливою віхою в становленні національної культури. Соціально-політичні й культурні потреби української нації, яка народжувалася, сприяли формуванню української журналістики. Важливим джерелом для формування української газетно-журнальної публіцистики були скарби народнопоетичної творчості українського народу та попередня писемна література — хронікально-літописна, полемічна, епістолярно-мемуарна й ін.

Народна творчість була виявом національної самосвідомості, важливим чинником національно-культурного життя, адже у творчості народу відбивалося його світорозуміння, утверджувалася й розвивалася рідна мова. Тому не випадково особливо активний інтерес до творчості народу виникає саме в процесі нормалізації літературної мови, становлення самобутньої літератури, зародження журналістики.

Заснуванню газет і журналів у Харкові сприяв і цензурний статут 1804 р. — чи не найліберальніший статут XIX ст. За цим статутом університети набували право цензурування всієї місцевої друкованої продукції.

Фундаторами й активними діячами журналістики в Харкові були викладачі Харківського університету І. І. Срезневський, Є. М. Філомафітський, Р. Т. Гонорський, В. І. Маслович, О. В. Склабовський. Активну участь в організації та редагуванні перших газет і журналів брали Г. Ф. Квітка-Основ'яненко та П. П. Гулак-Артемівський. Це свідчило про зв'язок журналістської справи з розвитком нової української літератури.

Упродовж другого десятиліття ХІХ ст. в Харкові виникли дві газети «Харьковский еженедельник» та «Харьковские известия» і три журнали — «Харьковский Демокрит», «Украинский вестник», «Украинский домовод». Перші періодичні видання виходили друком російською мовою або були двомовними. Основними питаннями, що на початку ХІХ ст. перебували в центрі уваги суспільної думки, а отже, й журналістики, були питання політичної свободи, економічного та культурного прогресу краю. Важливою проблемою, яку вирішувала тогочасна журналістика, стала проблема можливості розвитку літератури й преси українською мовою. Порущувалися також питання про напрям і роль літератури в суспільному житті. Перші газети та журнали містили ще дуже мало творів українською мовою і матеріалів, присвячених проблемам української культури. Здебільшого українська проблематика обмежувалася публікаціями історичного й етнографічного спрямування, а також економічними проблемами Слобідської України як частини Російської імперії. Однак уже це мало принципове і важливе значення, оскільки сама постановка таких проблем сприяла посиленню інтересу до збирання й вивчення пам'яток історії та народної творчості, популяризації скарбів самобутньої культури народу.

Недовговічні, як і інші починання цієї епохи, періодичні видання все ж становили важливу частину інтелектуального й громадського життя краю, були активним чинником у розвитку суспільно-політичної думки й культури на українських землях.

Своєрідними центрами міського культурного життя того часу стають бібліотеки, які виконують освітню і просвітницьку функції. На початку ХІХ ст. ще до відкриття університету, в місті вже функціонувала бібліотека. Це була бібліотека Харківського колегіуму.

За Статутом Харківського університету 1804 р. в його структуру було введено навчально-допоміжні заклади. Найважливішим із них можна вважати фундаментальну університетську бібліотеку, яка розпочала свою діяльність разом з університетом. На першому ж засіданні ради університету обрано першого бібліотекаря університетської бібліотеки. Ним став професор Я. Я. Белен де Баллю, якому належить особлива роль у справі організації роботи бібліотеки. За Статутом, бібліотека створювалася «... для распространения наук и просвещения». У ній мали зберігатися друковані або рукописні твори, «кои по мнению факультетов и библиотеки нужно». Користуватися бібліотекою могли не тільки працівники університету, а й уся громадськість міста [3, с.4]. З перших днів заснування бібліотеки рада університету вважала одним із найголовніших своїх завдань створення такого фонду, який би відповідав вимогам часу та науковим інтересам тогочасного суспільства.

Факультетам належало складати списки книг і журналів, які були необхідними в навчальному процесі. Уже в перші роки свого існування фонди бібліотеки збільшувалися досить швидко: з 4338 томів у 1805 р. до 15216 томів у 1815 р. [8, с. 6].

Суспільний клімат міста створював позитивні умови і для такої характерної особливості художнього життя, як публічність. Поступово відходить цехова замкнутість мистецтва, все більшого розвитку набувають публічні форми художнього життя. Загальнодоступні картинні галереї, художні публічні виставки підсилювали значення міста як національного культурного центру, ставали одним із найважливіших чинників розвитку загальнонаціонального культурного життя.

Музей витончених мистецтв і старожитностей розпочинав свою історію разом з університетом. В. Н. Каразін, працюючи над створенням університету в Харкові, вважав, що цей навчальний заклад повинен бути не лише центром наукової діяльності краю, а й сприяти розвитку в ньому мистецтв і художніх промислів. За задумом В. Н. Каразіна, одним із відділень університету мала стати місцева академія мистецтв. З метою поширення художньої освіти в університеті були запроваджені класи або кабінети малювання та живопису. Саме з цих класів і почав свою історію музей витончених мистецтв і старожитностей. В. Н. Каразін, започатковуючи колекцію цих класів, у 1803 р. придбав для них необхідне приладдя. Крім класів малювання, основу майбутнього музею становили колекції мюнц-кабінету, кабінету винятковостей, архітектурний кабінет. Мюнц-кабінет заснував перший попечитель Харківського навчального округу С. О. Потоцький, котрий у 1804 р. пожертвував для нього колекцію монет. Колекція кабінету зростала досить швидко, завдяки пожертвуванням і власним придбанням кабінету. Кабінет винятковостей, заснований у 1807 р., відіграв, на нашу думку, особливу роль у справі українського національно-культурного відродження, оскільки за свою мету мав вивчення рідного краю. Рада університету, усвідомлюючи важливість і необхідність існування такого кабінету, звернулася з проханням до директорів училищ Харківського навчального округу, щоб вони намагалися розшукувати і скуповувати рідкісні речі, які стосувалися історичного минулого краю. Відомі навіть наукові відрядження університетських учених з метою вивчення природних багатств, старожитностей та історичних пам'яток краю. Таким було відрядження професора Роммеля в Слов'янськ для дослідження знайденого там каменя з написом. Колекція кабінету винятковостей поповнювалася завдяки пожертвуванням і дарам професорів університету й місцевого дворянства.

Звичайно, у ці перші роки, коли закладалися лише підвалини майбутнього музею, не можна було й мріяти про посилення його

впливу за межі університету. Але не викликає сумніву той факт, що ці перші класи й кабінети мали величезний вплив на естетичний розвиток вихованців університету.

Тісно пов'язаний з розвитком міста і нових міських форм життя театр цього періоду. Цей театр був не лише місцем розваг, а й одним із найголовніших елементів творення національної культури. Для театральної культури цей період позначений, перш за все, створенням професійного театру, відкриттям міських загальнодоступних сцен. До того ж, слід додати, що театр цього періоду був майже єдиною доступною формою публічного спілкування. Театральне видовище стало одним із найулюбленіших розваг харків'ян ще з кінця XVIII ст. Завдяки своїй високій (за тими часами) художній майстерності, харківський театр швидко посів провідне місце в південних губерніях Росії. Дворянство, чиновництво й, особливо, студентська молодь були постійними відвідувачами театру з моменту його виникнення та впродовж усієї першої половини XIX ст. Величезний успіх мав театр і серед людей, які приїжджали на харківські ярмарки з повітових міст, сіл та передмість.

Зародження професійного театру в провінції було явищем закономірним. Стрімкий економічний і культурний розвиток міста викликав пожвавлення суспільного життя та створив умови для зародження театру. Виникненню харківського театру значною мірою сприяла й та обставина, що Харків став центром намісництва. Переселення мешканців із сусідніх губерній і повітових міст, розширення мережі навчальних закладів Харкова — усе це сприяло зародженню театру.

Театр з успіхом розвивався, вистави ставали звичним явищем у житті харків'ян. У перші роки свого існування харківський театр працював як напівпрофесійний, напіваматорський колектив. У 1795 р. в місті з'явився професійний актор Константинов, який став утримувачем театру. Провінційний театр, який створено на комерційній основі, не лише відіграв прогресивну роль в історії розвитку сценічного мистецтва, а й став своєрідним акумулятором соціально-культурного життя міста. Він руйнував основи кріпосного театру. Буржуазний принцип організації труп змінив не тільки їх структуру, а й вплинув на економічні, ідейно-художні, моральні, побутові, правові та інші основи життя акторів. Вистави могли дивитися всі, хто міг заплатити хоча б за найдешевше місце в залі. Театр був тим місцем, де знайшли відображення громадські устремління найрізноманітніших верств суспільства.

Особливості нового театру, перш за все, позначилися на репертуарі. Репертуар тепер залежав не від чиновного начальства чи поміщика, а від вимог публіки. Таким чином, глядач безпосередньо брав участь у діяльності театру, фактично спрямовуючи його роз-

виток. Театр цього періоду характеризується неймовірним переплетінням жанрів, форм, тем, ідеологій. У драматургії виникають нові жанри, викликані до життя містами: перш за все, це так званий побутовий фарс. Народність цього жанру визначалася тим, що побутовий фарс орієнтувався на смаки й увялення демократичних верств населення. Комічні засоби в цих п'єсах, характер їх сміху, жива мова — усе це пов'язувалося з життям народу. Спостерігається поступове зростання питомої ваги спочатку російської, а потім і української класики. І це було незаперечним відображенням тих зрушень у соціальному розвитку краю, які пов'язувалися з ідеями визвольної боротьби і зростанням самосвідомості народу. Значне місце належало і зарубіжній класиці — творам Шекспіра, Шіллера, Мольєра, Гюго й інших, що також підсилювало прогресивне значення театру.

Віддаленість від урядового центру, від органів цензури (театральна цензура перебувала в столиці) створювала сприятливіші умови для діяльності провінційних труп, порівняно зі столичними. Тому на харківській сцені демонстрували вистави, які були заборонені в Петербурзі, наприклад, «Горе от ума» Грибоедова. Таким чином, акторське мистецтво в провінційному театрі було відносно вільним до сприйняття тих ідейних і художніх зрушень, які відбувалися в соціальному розвитку краю наприкінці XVIII — на початку XIX ст.

Значні зміни спостерігаються і в музичному житті міста. Перехід від салонної й церковної музики до концертної діяльності, розвиток пісенного репертуару, збірки пісень, які почали видавати, — усе це беззаперечно впливало на вітчизняну музичну культуру в період формування національної культури, зумовило створення нових жанрів, форм, які свідчили про зближення традиційного народного мистецтва з новим, міським. Популяризації музики в Харкові сприяли концерти, які влаштовувалися під керівництвом університетських викладачів.

Отже, соціально-економічні зміни в суспільстві вплинули на перебудову адміністративно-господарського управління міста. Процеси урбанізації набували все більшого поширення. Харків наприкінці XVIII — на початку XIX ст. став одним із найголовніших центрів розвитку української культури. Загальні умови розвитку національної культури визначалися суттєвими змінами в інфраструктурі культурного простору міста. На етапі національно-культурного відродження, духовно пов'язаного з міським середовищем, виникають нові форми міського культурного життя. Усупереч русифікаторській політиці царизму в Україні, у Харкові згуртовуються національні сили для розбудови вітчизняної культури. Створений у місті університет став основним осередком, що акумулював усі прогресивні сили Слобожанщини.

Книговидавництво, вітчизняна періодика стали важливим чинником формування національної самосвідомості. Процес формування української нації супроводжується виникненням професійного театру, що незабаром мав стати національним. Бібліотеки, музеї, виставки, концерти ставали улюбленими місцями публічного спілкування жителів міста. Різні товариства й організації — учительські, учнівські, науковців, літераторів — усе це свідчить про різноманітність форм суспільно-культурного життя міста й характеризує цей період як новий етап національного руху в Слобідській Україні.

Список літератури

1. Багале́й Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования / Д. И. Багале́й, Д. П. Миллер. — Харьков, 1993. — Т. 2. — 973 с.
2. Грицак Я. Й. Формування модерної української нації: історіографія та історіософія проблеми : автореф. дис. ... д-ра іст. наук / Я. Й. Грицак. — К., 1996. — 43 с.
3. История Центральной научной библиотеки Харьковского университета (1805 — 1917 гг.). — Харьков, 1992. — С. 4.
4. Іванова Л. І. Роль інтелігенції України у формуванні етносоціальної свідомості у 30 — 40-ві роки ХІХ ст. / Л. І. Іванова // Укр. іст. ж-л. — 1991. — № 8. — С. 83–94.
5. Квитка-Основьяненко Г. Ф. История театра в Харькове / Г. Ф. Квитка-Основьяненко. — Х., 1840. — 28 с.
6. Лещенко П. А. Развитие журналистики на Украине в первой четверти ХІХ века : автореф. дис. ... канд. филос. наук / П. А. Лещенко. — Киев, 1959. — 27 с.
7. Петров С. О. Книги гражданского друку, видані на Україні. ХVІІІ — перша пол. ХІХ ст. / С. О. Петров. — Х., 1971. — С. 18.
8. Рубинский К. И. Библиотека Харьковского университета за 100 лет ее существования (1805 — 1905 гг.) / К. И. Рубинский. — Х., 1907. — С. 6.
9. Чириков Г. С. Указатель книг и брошюр, напечатанных в Харькове с 1805 по 1879 год. / Г. С. Чириков. — Х., 1890. — 61 с.

Надійшла до редколегії 08.12.2009 р

УДК [304.4 : 351.85] (477)

О. В. КРАВЧЕНКО

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА В УКРАЇНІ ЗА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ. ДИСКУРС ПУБЛІЧНОЇ ПОЛІТИКИ

Аналізуються категорії, що визначають зміст сучасної державної культурної політики, зокрема в Україні, а також розглядаються її ключові аспекти. Основна увага приділяється інтерпретації діяльності держави та відповідних нормативних текстів, що регламентують політичну практику у сфері культури.

Ключові слова: культура, політика, комунікація, публічна політика. культурна політика, державна культурна політика.

Анализируются категории, которые определяют содержание современной государственной культурной политики, в частности в Украине, а также рассматриваются ее ключевые аспекты. Основное внимание уделяется интерпретации деятельности государства и соответствующих нормативных текстов, которые регламентируют политическую практику в сфере культуры.

Ключевые слова: культура, политика, коммуникация, публичная политика, культурная политика, государственная культурная политика.

Categories which determine maintenance modern state cultural are analysed, in particular in Ukraine, and also its key aspects are examined. Basic attention is spared to interpretation of activity of the state and proper normative texts which regulate political practice in the field of culture.

Key words: culture, policy, communication, public policy, cultural policy, public cultural policy.

Актуалізація проблеми «культурної політики» відбулася в 60-х рр. XX ст. — паралельно з ревізією соціогуманітарного інструментарію аналізу суспільних змін, що визначається ідеєю глобалістичності. У контексті домінантних настанов представників глобалістики в моделювання стійких соціально-економічних систем поняття культура набуло дещо незвичного, з огляду на його багату історію, виміру. Йдеться, з одного боку, про інструментально-функціональне сприйняття культурних практик як засобу або сфери модернізації суспільства, а з іншого — про їх незамінність як складової суспільної діяльності, а отже, і про її керованість або фундаментальну детермінованість іншими суспільними чинниками. Цим зумовлена поступова поляризація сприйняття не тільки практичного та теоретичного аспектів культури, а й визначення її суттєво різних характеристик у глобалістиці та культурології [5].

В умовах зміни науково-практичних парадигм, коли наука є не самоцінною світоглядною пізнавальною діяльністю, а все більше соціально ангажованою практично-актуальною сферою, культура дедалі більше усвідомлюється в такому ж спектрі значимих проблем, що й економічні або власне соціальні проблеми, щодо яких поняття політика вживається вже досить звично. В Україні, як у більшості інших пострадянських країн, спостерігається поступовий дрейф офіційної риторики до міжнародних лексичних нормативів. Практична ж різниця полягає в різному способі сприйняття та реалізації функції культури і держави. Цій темі присвячені ґрунтовні дослідження вітчизняних аналітиків та вчених, зокрема: В. Андрущенко, О. Батіщевої, О. Буценка, О. Гриценка, С. Дрожжиної, В. Карлової, А. Леонової, В. Нікітіна, Н. Медвед-

чука, В. Тертички та ін. Водночас проблематизація культурної політики відбувається, переважно, у контексті реформування сфери державного управління.

Зважаючи на неоднозначність трансформаційних процесів в Україні, є необхідність теоретичної концептуалізації реальної практики вітчизняної культурної політики, як однієї з важливих складових суспільних перетворень у сучасній Україні. **Метою** дослідження є визначення особливостей політичної складової культурної діяльності, зокрема діяльності держави, в останні п'ятнадцять років. Мультидисциплінарний стан методології сучасної культурології робить доцільним звернення до доробку досліджень цієї проблеми з позицій соціології, політології, державного управління.

Розглядаючи глобальні процеси в контексті історії, Е. Гіденс визначає три головні чинники, «які послідовно впливали на суспільні зміни: фізичне довкілля, політична організація та культурні чинники» [1, с. 589]. Зважаючи на зауваження дослідника про те, що безпосередній вплив довкілля на соціальне середовище є не таким великим, варто розглянути інші вказані ним складові в єдиній теоретичній площині. Основною категорією аналізу обох явищ у контексті суспільної практики можна вважати категорію «діяльність». За філософським визначенням «діяльність є специфічно людською формою активного ставлення до навколишнього світу, змістом якої є доцільна зміна та перетворення в інтересах людей» [13, с. 160] Соціальна діяльність, крім того що має на меті перетворення як спосіб існування та розвитку соціальної дійсності, передбачає наявність свідомості, продуктивність, суспільний характер. Отже, змістовний контекст культури і політики забезпечують культурній політиці всі ознаки специфічного різновиду суспільної діяльності, який має своїх суб'єктів, предмет, мету, спрямованість, процес, засоби, результати.

В Україні і в країнах Європи «культурна політика» сприймається, передусім, як діяльність суб'єктів влади, зокрема держави. За одним з методологічних документів ЮНЕСКО культурну політику пропонується розглядати як «комплекс операційних принципів, операційних та фінансових видів діяльності й процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури [2]. Власне «політизація» в сприйнятті будь-яких суспільних відносин частіше за все виникає під час втрати суспільством чітких уявлень про норми соціального порядку і як наслідок — глибоких ментальних та соціальних зрушень. Оскільки ж причини та масштаби подібних змін мають специфічні умови та форми в кожному конкретному випадку, наявність у різних мовах лексичних збігів або термінологічної відповідності щодо характеристики певних сфер діяльності не означає тотожності категоріальних змістів.

З урахуванням багатовимірності змісту концепту «політика» вітчизняні дослідники пропонують розрізняти його аспекти таким чином: (politics) — як сфера взаємовідносин різних соціальних груп та індивідів у використанні інститутів публічної влади для реалізації своїх суспільно значущих інтересів і потреб; (policy) — це план, курс дій або «напрямок дій, прийнятий і дотримуваний владою, керівником, політичною партією та ін.»; певний курс дій, обраний заради вигідності, зручності тощо. Саме в такому контексті розуміється термін «державна політика» загалом чи її відповідний напрям: зовнішня, внутрішня, економічна, соціальна, культурна тощо» [12].

Термінологічним аналогом поняття «державна політика» в українському соціокультурному контексті є англійське «public policy», що має широкий спектр змістів і варіантів використання: публічна, громадська, суспільна, національна, цивільна тощо. Очевидно, що контекст може змінюватись як у залежності від перекладу, так і нагальних потреб суспільства. Власне характер суспільних відносин та держави позначаються і на науковій лексиці, іноді приводячи до появи сюжетів, далеких від початкового змісту часто запозичених понять. Суть питання полягає не в тому, аби встановити ступінь подібності в розумінні тих чи інших категорій науковцями, аналітиками, практиками, а у визначенні відповідності змістовних аспектів практики адміністрування в галузі культури характеру соціально-політичних змін, що відбуваються в Україні.

Публічний характер державної політики в даному разі можна визначити досить широким спектром понять, що передбачають декілька можливих варіантів змісту: спільність людей або наявність зв'язку з якоюсь спільнотою (public opinion — громадська думка, public affairs — громадські справи); наявність спільних громадських інтересів (public works — публічна діяльність, public law — публічне право, public interest — громадські інтереси); відкритість, доступність (public scandal — публічний скандал, а public figure — публічна особистість, а public library — публічна бібліотека). «Публічний» означає ті аспекти людської діяльності, які потребують урядового чи соціального регулювання, втручання або принаймні спільних дій» [7].

Оскільки суб'єктами публічної сфери можуть бути як окремі особи, так і певні інституції, їх сукупність на підставі спільних інтересів та цінностей можна вважати складовими поняття громадськості. Громадський інтерес та відкритість, як характерні ознаки публічної сфери, уможливають зіставлення її з приватною сферою. Разом — вони моделюють уявлення про суспільство. Останнє формується в процесі комунікації між індивідуумами, на основі усвідомлення ними певної системи цінностей та відкритої демон-

страції солідарності. Політика, таким чином, може розглядатися як соціально значимий вид комунікації, метою якої є підтримання соціальності. У філософському аспекті комунікація визначається як «процеси соціальної взаємодії, узяті в їх знаковому аспекті» [13, с. 270] Це дозволяє вважати її соціально-культурною по-суті. Неоднозначність змісту поширеного поняття «polici communes» («політичної громади») припускає його визначення в культурологічному контексті як віртуальну цілісність. Так, розкриваючи соціальний зміст поняття «культура», Е. Гіденс називає три основні її складники: релігія, система комунікацій, управління [1, с. 600]. Отже, на практиці, очевидно, між поняттями культура та політика можна знайти значно більше відповідностей, ніж це уявляється в теоретичній площині.

Необхідно звернути увагу на те, що поняття «держава» та похідні від нього категорії, попри їх звичність, також становлять доволі складну теоретичну проблему. У реальному функціонуванні однією з ознак державності є наявність державного апарату, який власне і покликаний реалізовувати публічну владу. Зважаючи на неоднозначну роль бюрократії в суспільстві, а також впливовість інших учасників публічної політики, як, наприклад, недержавні (громадські) та позадержавні (міжнародні) інститути, реальну політичну практику можна розглядати в «горизонтальному» (ієрархічному) та «вертикальному» (конкурентному) вимірах. Тому об'єктивні потреби суспільства (polici) можуть бути трансформовані в процесі політичної боротьби за державні ресурси (politics). Можливо, ступінь публічності (відкритості) тих чи інших варіантів культурної політики залежить як від наявного суспільного (політичного) устрою, так і від домінуючих у повсякденному житті традицій, значення яких явно недооцінюються в побудові теоретичних моделей трансформації пострадянських суспільств.

Зміни громадської свідомості, що сталися за часів незалежності, не спричинили бажаного рівня ментальної консолідації суспільства. Відмінності культурні в різних їх формах виявляються в сучасному українському суспільстві не менш різкими, ніж соціально-економічні або правові, а останні двісті років пройшли три хвилі демократичного розвитку. Демократичні перетворення в пострадянських країнах не вкладаються в концепцію третьої хвилі демократії С. Гантінгтона. Попри те, що всі ознаки вільного політичного волевиявлення, відповідного демократичним політичним системам, є наявними, усе ж ситуація в Україні залишається непевною. Прогресуюче культурне самовизначення різних груп населення та відсутність універсального культурного образу держави спонукають до розгляду питання про зміст поняття культура в офіційному дискурсі.

В Україні, як багатьох інших країнах, не існує загальнонаціонального визначення культури, яке б можна було вважати офіційним. Унаслідок специфічного, притаманного більшості пострадянських країн, тлумачення культурної політики в першу чергу як діяльності, спрямованої на утримання й охорону пам'яток та закладів культури, культура звично сприймається як сукупність духовних та матеріальних цінностей. Згідно з «Основами законодавства України про культуру», до культурних цінностей належать «об'єкти матеріальної і духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення» [6]. Але усвідомлення культури як сукупності цінності неминуче виявляє різність позицій суб'єктів політики.

Утім, у міжнародно-правовій практиці культура розглядається як сукупність притаманних суспільству або соціальній групі відмінних ознак — духовних та матеріальних, інтелектуальних та емоційних. Отже, ідеться про образ життя, певну систему цінностей. Певним кроком до цього є проект Закону України «Про культуру», у якому поняття «культура» визначається як «комплекс характерних матеріальних і духовних здобутків суспільства та форм суспільної діяльності, який охоплює історичну спадщину, мистецтва, гуманітарну науку та освіту, форми творчої і дозвільної діяльності та індустрії, пов'язані з мистецтвом і дозвіллям» [9]. Позаяк можна вважати таку формулу компромісною, але напевно чи такою, що відповідає поточній соціокультурній практиці.

На основі порівняння практики вживання категорії «культура» в сучасному публічному політичному дискурсі України можна дійти висновку про те, що питання культурного розвитку не набули того змістовного значення, яке б дозволяло говорити про реальні європейські перспективи країни. В Україні, як і в деяких інших східноєвропейських країнах, культурна діяльність регулюється численними нормативними актами, які час від часу оновлюються відповідно до поточної ситуації. Проте, зважаючи на хронологію прийняття, кількість та зміст законів щодо соціокультурної діяльності можна дійти висновку про непослідовність діяльності Верховної Ради України в цьому напрямі або ж — про відсутність якоїсь зрозумілої стратегії державної культурної політики.

Політичні механізми вироблення концепції культурної політики в Україні свідчать не на користь демократичних трансформацій з їх раціональними легальними відносинами. Гострота політичних перегонів та розмитість ідеологічних програм їх учасників дозволяють говорити про традиціоналістський механізм здійснення владних повноважень з його месіанством та тенденцією до персоніфікації влади. В культурній політиці це набуло втілення в одночасній реалізації кількох проектів, які не мають визначених ідеологічних імперативів, а є проекцією персональних інтере-

сів у владі. Отже, спостерігається ситуація використання гілками влади культурного ресурсу для домінування в публічній сфері без суттєвих змін сталих норм взаємодії влади та суспільства.

Упродовж останніх п'ятнадцяти років діяла радянська практика риторичного використання поняття «культура». Навіть поверховий аналіз виборчих програм політичних партій свідчить про те, що жодна політична сила, як з числа тих, які були і є представленими в парламенті, насправді не вкладає в поняття «культура» якогось іншого змісту, ніж той, що передбачається бюрократизмом «бюджетна сфера». Очевидно, що глибинного переосмислення ролі держави та громадянської спільноти щодо культури поки не відбулося.

Адміністративно-політична модель регулювання діяльності у сфері культури, яка відтворюється в Україні, має характерні патерналістські ознаки [3]. Про це свідчить хоча б той факт, що в «Основах законодавства про культуру» державний бюджет розглядається як основне джерело фінансування культурної діяльності. Саме «МКТ України є головним (провідним) органом у системі центральних органів виконавчої влади із забезпечення проведення державної політики у сферах культури, туризму, а також державної мовної політики» [10].

Показовою з концептуальної точки зору є трансформація назви профільного державного органу влади, яка відбувалася за часів незалежності: Міністерство культури — Міністерство культури і мистецтв — Міністерство культури і туризму. На перший погляд, здається, що ідеологічна стратегія діяльності Міністерства радянських часів та часів «перебудови» була скорегована в прагматичну сторону. Однак ідеологічна місія держави, хоча і в іншому змістовому контексті ніж двадцять років тому, заявлена досить прямолінійно в «Проекті Закону України «Про культуру», де політику держави у сфері культурного розвитку сформульовано як «сукупність принципів і норм, якими керується держава у своїй діяльності зі збереження, розвитку і розповсюдження культури, а також комплекс дій, спрямованих на досягнення певних культурних цілей» [9].

У контексті даного дослідження варто звернути увагу на внутрішню суперечливість «Основ законодавства про культуру». Зокрема: серед пріоритетів діяльності держави вказано «відродження й розвиток культури української нації», що є впровадженням принципу «визнання культури як одного із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України» [7]. Водночас заявлений принцип «утвердження гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті» фактично пріоритетом не став.

Очевидно, що, незалежно від ступеня щирості намірів влади, очікуваної на початку 90-х рр. деідеологізації поняття «культура»

не сталося. Воно пов'язане із завданнями розбудови державності, «що передбачали й активне залучення національної культури до процесів державо — та націєтворення.» [3]. У статті 3 «Основ», зокрема, зазначено: «Основними принципами культурної політики в Україні є: визнання культури як одного із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України» [6]. Попри сучасну риторику офіційних декларацій це є, фактично, модернізований варіант забезпечення політичних інтересів влади, а не, як це прийнято в європейських країнах — задоволення культурних потреб громадянського суспільства.

Це знайшло відображення в офіційних документах, якими керуються виконавчі органи влади, що мають забезпечувати культурну практику суспільства. Зокрема, йдеться не стільки про культурну політику, скільки про діяльність держави в галузі культури. Президентський Указ «Про Положення про Міністерство культури і туризму» визначає головні завдання Міністерства таким чином: «забезпечення проведення державної політики у сферах культури, туризму, а також державної мовної політики» [10]. У такому контексті збереження досить розгалуженої, успадкованої від радянських часів мережі «закладів культури» виглядає цілком необхідною умовою ефективного впровадження певних культурних зразків та способів їх опрацювання.

Намагання продемонструвати демократизацію державної діяльності у сфері культури через створення консультативно-дорадчих органів при Верховній Раді, Міністерстві культури і туризму, Секретаріаті Президента — громадських рад з питань культури і духовності — суттєво ситуацію не змінило. Показовим є, наприклад, те, що Національна Рада з питань культури і духовності при Президентові України створена за Указом Глави держави. Це, а також розмитість повноважень цих новоутворень, критерії відбору представників громадськості до них, — викликали справедливі застереження в ангажованості їх діяльності. Фактично йдеться про створення при органах влади конкурентних інтелектуальних осередків, які у своїй діяльності, фактично дублюючи діяльність Міністерства культури і туризму у визначенні ідеології культурної політики, мають сприяти її легітимації. «Основними завданнями Національної Ради є розроблення пропозицій з питань формування та реалізації державної політики у сфері культури і духовності, сприяння відродженню самобутності українського народу як важливого фактора утвердження єдності та міжнаціональної злагоди в суспільстві, сталого розвитку України і створення її гідного іміджу у світовому співтоваристві» — записано в Указі Президента [11].

Одним з документів, який можна розглядати як реалізацію Радою цього завдання, є проект загальнодержавної Програми дій щодо збагачення та розвитку культури й духовності українського суспільства. Однак виявляється, що, на відміну від «Концепції державної політики в галузі культури на 2005-2007 рр.», де наголошувалося на необхідності наблизити програму культурного розвитку України до світового контексту, з його пріоритетами на користь культурних потреб окремої людини, у преамбулі Програми акцент зроблено на формуванні «виразної національної свідомості наших співгромадян». Очевидно, що саме це породжує суперечливу реакцію окремих груп суспільства та віддаляє перспективу досягнення громадського консенсусу.

Аналіз соціокультурних трансформацій, що відбуваються в Україні за критеріями країн розвинутої демократії, унеможливорює скласти адекватне уявлення про специфіку сучасної культурної політики. Тому варто звернутися до наукового доробку представників тих країн, що так само переживають період зміни свого цивілізаційного статусу. На наш погляд, цікавою є класифікація державної культурної політики, яка належить М. Драгічевич-Шешич та Б. Стойковичу. Вони виділяють декілька основних моделей. Ліберальна — держава демонструє нейтральну позицію щодо сфери культури, натомість головну роль відіграють недержавні фонди, як це має місце в США. Частково державна модель, яка передбачає врегулювання культурних проблем через спеціальну інстанцію, наприклад, через художню раду, як це відбувається у Великобританії. Бюрократично-просвітницьку модель, у якій держава уповноважена вирішувати всі питання у сфері культури. Хоча в цьому разі вирішальною є державна традиція та ідеологія, оскільки, крім соціалістичних країн, така модель реалізується, наприклад, у Швеції та Нідерландах, де творчий процес залишається поза впливом бюрократії. Престижно-просвітницька модель, коли держава є не тільки інструментом національно-культурного будівництва, а й символом культурної практики, як це відбувається, наприклад, у Франції. Національно-емансипаційна модель, яка, у залежності від ситуації в суспільстві, може бути побудована як навколо проблеми збереження та відновлення національно-культурних традицій, так і навколо проблеми підвищення загального культурного рівня населення. Ця модель притаманна країнам, що розвиваються, частково — колишнім радянським республікам. [4, с. 27-29]. Хоча для України, Росії та Білорусі, очевидно, більше притаманні риси й особливості іншої моделі «держави — інженера» — за класифікацією канадського культуролога Г.Гільман-Чартренда [3, с.20]. Ідеться про ситуацію, яка характеризується наявністю розгалуженої державної

інфраструктури культури, а культурна діяльність сприймається в контексті державних інтересів.

Таким чином, державна культурна політика України перебуває «на концептуальному роздоріжжі» між «politics» та «polici», тобто між діяльністю щодо влади та політикою як певним способом суспільної діяльності; між ліберальними стандартами задоволення культурних прав людини та національним проектом державотворення. Це пов'язано як з невизначеністю стратегічних цілей держави та суспільства, точніше, з розбіжностями між декларованими принципами та практикою їх упровадження і не лише в культурній сфері. Принципові засади, якими керується влада в ставленні до культури, як і модель реалізації державних культурних проектів, за своєю методологією не змінилися з радянських часів. Характер та динаміка змін у публічній культурній політиці свідчать не на користь її демократизації, тим більше з огляду на домінуюче інструментальне ставлення до культури основних політичних акторів. За своїми сутнісними характеристиками політика держави в культурній сфері дає підстави для висновку про її відповідність патримоніальній спрямованості політичної системи.

Список літератури

1. Гіденс Ентоні. Соціологія / Ентоні Гіденс / пер. з англ. В. Шовкун, А. Олійник ; наук. ред. О. Іващенко. — К. : Основи, 1999. — 726 с.
2. Гриценко О. А. Культурна політика: концепції й досвід : навч. посіб. / О. А. Гриценко. — К. : ІДУС, 1994. — 60 с.
3. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О. А. Гриценко. — К. : УЦКД, 1995. — 228 с.
4. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг : пер. с сербско-хорват. / М. Драгичевич-Шешич, М. Б. Стойкович. — Новосибирск : Тигра, 2000. — 227 с.
5. Дрожжина С. В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти : монографія / С. В. Дрожжина. — Донецьк : Дондуєт, 2005. — 196 с.
6. Основи законодавства України про культуру // Відом. Верховної Ради. — 1992. — № 21. — Ст. 294.
7. Парсонс Вейн. Публічна політика: вступ до теорії та практики аналізу політики / Вейн Парсонс ; пер. з англ. О. Дем'янчука. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 549 с.
8. Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 рр. : закон України від 3 берез. 2005 р. № 2460 // Відом. Верховної Ради України. — 2005. — № 16. — Ст. 264.
9. Про культуру : закон України : проект [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.museumukraine.org.ua. — Назва з екрана.
10. Про Положення про Міністерство культури і туризму : указ Президента України від 2 груд. 2005 р. № 1688 // Офіц. вісн. України. — 2005. — № 49. — С. 26–30.

11. Про Положення про Національну Раду з питань культури і духовності : указ Президента України від 7 лют. 2006 р. № 112 // Офіц. вісн. України. — 2006. — №6. — С. 46–47.
12. Тертичка В. Аналіз державної політики і політологія / В. Тертичка // Політ. менеджмент. — 2004. — № 6 (9). — С. 3–22.
13. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С. С. Аверинцев и др. — 2-е изд. — М. : Сов. энциклопедия, 1989. — 815 с.

Надійшла до редколегії 28.11.2009 р.

УДК 658.01.74

О. М. ГРЕКОВ

СОЦІОКУЛЬТУРНІ МОДЕЛІ ГОСПОДАРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК НОСІЇ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОГО

Аналізується соціально-філософська модель господарства, яка трактується як системна єдність природних, технологічних, соціально-економічних, культурних факторів у їх динамічній взаємодії, що розвивається в цивілізаційному просторі й у зв'язку з етнонаціональною історією.

Ключові слова: соціально-філософська модель, системна єдність, культурні фактори.

Анализируется социально-философская модель хозяйства, трактуемая как системное единство природных, технологических, социально-экономических, культурных факторов в их динамическом взаимодействии, которое развивается в цивилизационном пространстве и в связи с этнонациональной историей.

Ключевые слова: социально-философская модель, системное единство, культурные факторы.

They are analyzing the social-philosophical model of the economy that is considered as a systematic unity of natural, technological, social-economical, cultural factors in their dynamic interaction that is developing in the civilized space in connection with ethnic-national history.

Key words: socially-philosophical model, system unity, cultural factors.

Актуальність теми зумовлена пошуком вирішень питань господарської діяльності та подальшим детальнішим аналізом становлення соціокультурної моделі господарської діяльності етнонаціональних ідей.

Мета — розглянути й проаналізувати з подальшими висновками соціокультурні моделі господарської діяльності як носії етнонаціонального.

Господарська діяльність є складовою світового економічного простору, який можна структурувати за багатьма складовими. За рівнем технологічного розвитку — доіндустріальне, індустрі-

альне, постіндустріальне; за домінуючим видом господарської діяльності — аграрна, індустріальна, фінансова економіка; за типом ставлення до навколишнього середовища — споживна, переробна, сировинна; за способом володіння власністю й управління економікою — станово-авторитарне, державно-монополістичне, змішане, ліберальне; за типом економічної культури — закрите (традиційне), закрите з елементами запозичення чужих культур, відкрите (інноваційне); за типом консолідуючої етноконфесійної ідеї (в традиційному суспільстві) — християнська, ісламська, індобуддистська, конфуціоністська та ін.; за етнічними характеристиками макроекономічних суб'єктів — донаціональне, національне, постнаціональне господарство; за сферою територіального розподілу — державне, регіональне, міжрегіональне, глобальне; за типом економічного суб'єкта — доекономічна, економічна, постекономічна людина. Багато з цих ознак знаходяться в темпорально-історичній відповідності. Так, доіндустріальній економіці відповідає, зазвичай, аграрне господарство, станове володіння й авторитарне управління власністю, закритість економічної культури з домінуванням консолідуючої релігійної ідеї; донаціональні форми економічних відносин, локально-регіональний або державний тип господарських зв'язків; доекономічний суб'єкт господарства (орієнтований на станове володіння, натуральний обмін, просте відтворення). Індустріальна економіка народжує нові соціально-культурні зв'язки, але зберігає як меморіальні цінності традиційного суспільства (особливо в перехідний період), а тому в ній функціонують різноманітніші сукупності ознак — володіння власністю й управління може бути державно-монополістичним, змішаним, ліберальним, ліберальним з елементами державного регулювання (при переході до постіндустріальної цивілізації). У господарській діяльності можуть поєднуватися інноваційність і закритість, традиціоналізм з тенденцією витіснення останніх; релігійна ідея як спосіб консолідації поступається впливом політизованої свідомості, переважають національні економічні зв'язки з переростанням у міжнаціональні, комунікативні; мікроекономічні зв'язки базуються на ідеалі «економічної людини» (індивідуалізм, конкурентоспроможність, економічна вигода, розрахунок).

Простір функціонування постіндустріальної економіки — це розвинені індустріальні країни з ліберальною і змішаною формами власності, прагненням вийти за етнонаціональні обмеження завдяки утворенню міжнаціональних, міжрегіональних економічних зв'язків з тенденцією переростання в глобальний економічний простір, який розуміємо як новий рівень і спосіб взаємодії національних економічних інтересів; модерністична, раціоналізована. Прагматична культура починає поглинати постмодерніст-

ські гуманітарні цінності, вимальовується ідеал постекономічного суб'єкта зі зростанням творчих, комунікативних мотивів у трудовій діяльності.

Специфічною особливістю цього етапу є формування світової фінансової системи як нового способу управління господарськими зв'язками, що стають усе вираженіше віртуальними і визначаються як фінансова цивілізація.

Сукупність сутнісних ознак формує цивілізаційний тип господарства. До таких ознак належать: економічна ефективність, технологічна інноваційність, комунікативні зв'язки, культурний смисл і гуманістичний потенціал.

У господарському житті технологічний стан є лише однією з ознак. Необхідно зважати і на таке складне, багатоаспектне явище, як «дух народу»: саме в ньому відображаються особливості побутового повсякденного життя, матеріального середовища і, навпаки, «колективне духовне» визначає та спрямовує поведінкові реакції індивіда у сфері господарського життя. Оскільки в змістовному сенсі «колективне духовне» є багатоаспектним (це традиції, вірування народу, національну психологію, особливості сприйняття навколишнього середовища, почуття етнонаціональної солідарності й ін.), то і господарські організми відрізняються соціокультурною різноманітністю. Проте в цій різноманітності можна виокремити деякі базові типи. Вони сформувалися внаслідок тяжіння до територіального центру, спільності історичної долі, етнічної близькості народів, консолідуючих культурні ідеї, що є символами духовного споріднення. У сучасній історичній ситуації вони співіснують, створюючи у світовому економічному просторі господарсько-культурні центри і периферію. Для їхнього позначення використовуються емпірично сформовані визначення, які утворюють образ із певною сукупністю впізнаваних ознак: західна, далекосхідна (японська зокрема), слов'янська, індобуддистська, ісламська та інші моделі господарства. Кожна з них має свою власну історію формування, базові релігійні і моральні ідеї, уявлення про свободу особистості, її ставлення до колективу і влади, свою систему трудових мотивацій, перевагу тих чи інших видів трудової діяльності, сприйняття власності, багатства.

Вимога теоретичної коректності робить актуальною відповідність з єдиною визначальною основою для виділення базових типів. У теоретичному аспекті утворюється проблема історичної взаємодії етнічних утворень і консолідуючих духовно-релігійних ідей. У сучасному світі активно функціонують декілька типів взаємодії. Моноетнічні країни з переважним поширенням базової релігійної ідеї (Китай з панівним на його території конфуціанством). Моноетнічні держави, які допускають співіснування декількох релігій (Японія та інші далекосхідні регіони). Поліетнічні утворення

(з достатньо різнорідними етносами) й переважним впливом однієї базової релігії (тюркоарабський світ, що консолідується ідеями ісламу). Поліетнічна держава (з групою споріднених етносів і субетносів — слов'яни, росіяни, українці, козаки, помори та ін. — співіснуючі з етносами інших генетичних груп (тюркської, монгольської) і різнорідні базові релігії — православні, старообрядці, іслам тощо — на теренах колишнього СРСР). Мононаціональні держави (із сильним асимілятивним впливом титульного етносу щодо мігруючих етносів і віротерпимість базової релігії (європейські країни Західного світу — Великобританія, Франція, Іспанія, Італія та ін.). Мононаціональні держави, що утворилися на основі асиміляції багатьох етносів, які допускають співіснування багатьох релігій (США).

А тому можна говорити про «етнорегіональні» й «етноконфесійні» типи господарства та відповідні моделі виробничо-комерційної діяльності. До етнорегіональних можуть належати: західна, східна, слов'янська, японська, американська моделі господарства; до етноконфесійних — ісламська, конфуціанська, індубуддистська, православна, протестантська моделі господарства (хоча об'єднання відбувається на різних основах, але етнічні й конфесійні ознаки накладаються одна на одну).

У будь-якому разі, діалектика етнічного та релігійного є такою: етнічне відображалось в змісті релігійних ідей, а релігійне закріпляло в духовному генотипі продуктивні для виживання етносу традиції (полігамні шлюби в ісламських народів, культ предків і синівська повага в конфуціанстві, соборність, колективні дії в православ'ї тощо).

Конкретний історичний результат є наслідком сукупної дії факторів: переважаючого типу етнічних зв'язків на території розміщення (асиміляція, міксація, сепарація, парціація); темпоральної співвіднесеності етнічного й релігійного (що чому передує в часі); місцем етносу в етнічному просторі (схильний до закритості або територіальної експансії, є центром етнічного, культурного тяжіння або посідає периферійну зону); складною історією географічного поширення світових релігій, яка сформувалася не відразу, втягуючи в зону свого впливу різні етноси. Для сильнішої аргументації необхідний ґрунтовний аналіз історичного й етнографічного матеріалу, який є дослідницькою перспективою.

У статті використовується історичний аналіз з метою конкретизації механізму формування та функціонування соціально-культурних моделей економічного життя в реальному життєвому просторі. Теоретичним орієнтиром слугуватиме сукупність ознак, що характеризують соціокультурну модель господарства: технологічна інноваційність, тип комунікативних зв'язків, культурний смисл і гуманістичний потенціал. При цьому використовува-

тимемо додаткові узагальнення, взявши за основу тип співвідношення динамічних, інноваційних засобів, які сприяють універсализації і традиційних, етнічно стабільних елементів культури, що закріплюють своєрідність.

Сутнісними ознаками Західної моделі господарювання є раціоналізм і прагматизм, які й визначають соціокультурний тип економіки країн і народів Західної Європи, США та Канади. Ця макроекономічна спільність сформувалася на поліетнічній і меганаціональній основі та є визначальною при перенесенні на мікроекономіку виробничо-комерційної діяльності. Взаємодія католицизму й протестантизму як базових релігій цього регіону в усій подальшій історії сформувала внутрішньосуперечливу єдність, що ввібрала різні тенденції в культурно-мотиваційній сфері економічної поведінки. Якщо протестантизм апелював до сильної, енергійної особистості, стверджував принципи індивідуалізму, то католицизм, з його складною інституційною структурою, багатовіковою традицією управління масовою свідомістю, претендував на роль «єдиної соціальної релігії», яка лише «одна дає засоби для об'єднання слабких і сильних, великих і малих». Католицизм відіграв суттєву роль у розвитку принципу соціального консенсусу. Поступово релігійні ідеї секуляризувалися та стали етичною основою сучасної західної господарської культури.

Сучасна господарська культура містить такі регулятиви: мотивацію праці, визначення її соціального статусу серед інших видів діяльності, ставлення до власності, багатства, міри припустимості практицизму, раціоналізму, підприємливості. Розглянемо, як визначаються ці базові економічні цінності в західній моделі господарства.

Ставлення до праці. Західний світ поступово подолав негативне відношення до праці, особливо фізичної. Протестантизм урівняв цінності всіх видів праці, розглядаючи їх рівною мірою способом служіння Богові, а успіх у справі як знак богоугодності. Цим протестантська етика сприяла інтеграції суспільства, викликала додаткові стимули економічної активності. У ранній американській історії поряд з ретельністю, працелюбством стали цінуватися такі якості, як уміння досягти успіху завдяки силі духу, підприємливості, вмінню скористатися обставинами. Образ гідної праці значно розширився, став більш багатограннішим, заохочувалася будь-яка ініціатива. В американській суспільній думці символом є слова Бенджаміна Франкліна, ідеолога протестантизму: «Ти бачиш людину праці, ретельну у своїй справі? Вона стоятиме попереду королів».

Європейський світ зумів створити ефективну економіку завдяки реалізації всього способу життя. За характеристикою М. Вебера, раціоналізм являє собою «зростаючу логіку і телеологічну узго-

дженість... діяльності», тобто орієнтацію на чітке усвідомлення цілей, способів досягнення успіху при мінімальних витратах і зусиллях. Ці критерії враховуються в усіх господарських системах, але в європейській вони сформувалися природою, протягом останніх 300-400 років, у результаті особливого поєднання декількох раціональних начал: античної науки, римського права, вільної підприємницької діяльності та відокремлення робочої сили від засобів виробництва, чим була викликана до життя форма праці, доступна кількісному виміру (К. Маркс назвав її абстрактною працею). Ці передумови ввібрав протестантизм. Інший принцип – «труд як самоціль, як покликання» – допомагає подолати обмеженість утилітаристської організації на користь і вигоду. Він є логічним завершенням раціоналізації соціальної дії й усього способу життя, припустимого в межах релігійної свідомості. Соціальними станами, які найбільшою мірою розділили раціоналізм у Європі, є міські стани, зокрема, ремісники.

Виправдовуючи накопичення матеріального багатства і водночас створюючи культ «активного аскетизму», роблячи акцент на інвестуванні в підприємницькій діяльності, протестантська етика сприяла формуванню ринкової системи і відповідного їй менталітету. Результатом такого поєднання виробничо-економічних цілей і культурно-ціннісних орієнтацій став «дух сучасного капіталізму», який М. Вебер визначає як «такий спосіб мислення, за якого для кожного характерне систематичне та раціональне прагнення до законного прибутку в межах своєї професії» [1].

Слід зазначити, що не всі дослідники цієї проблеми й сучасники М. Вебера (В. Зомбарт), і нинішні (Ю. Бородай) поділяють веберівський оптимізм в оцінці ролі протестантизму в розвитку європейського капіталізму. В. Зомбарт пов'язує капіталізм з раннім допротестантським часом. Ю. Бородай звертає увагу на наслідки, що супроводжує протестантську капіталізацію [2] Сприйняття праці як визнання підготувало ґрунт для формування професіоналізму як загальнолюдської і суспільної цінності. Висока якість праці є критерієм морального стану особистості, мірою старанності й відповідальності. Особливо результативно ця особливість проявляється в тих культурно-господарських системах, де цінується повсякденність у всіх її конкретних проявах. Показником цінності праці стало не стільки те, яка робота виконується, а радше — як виконується. Цінністю став сам факт занять професійною діяльністю. Це тим важливіше, що належність до професії виконує роль соціального індикатора, способу входження в соціальну структуру в певній якості.

Входження передових країн у нову постіндустріальну епоху (переважно, країни західного світу) породжує в цій сфері нові проблеми, пов'язані зі змінами структури виробництва, скороченням

індустріальної праці. Висловлювалося припущення, що заняття професійною діяльністю у сфері індустріальної праці може стати привілеєм небагатых. Виник термін «аристократія праці».

«... Постіндустріально розвинуті суспільства виявляють далекосяжну готовність оплачувати примусове безробіття все ширших верств трудящих, так би мовити, «середнього рівня», щоб вони не заважали працювати робітникам вищої кваліфікації. ... Це означає, що в недалекому майбутньому праця — настільки напружена, наскільки й відповідальна (завдяки стрибкоподібно зростаючій могутності техніки, яка приводиться в рух), настільки ж високоякісна, наскільки високооплачувана, — ризикує перетворитися на аристократичне заняття» [4, с. 18–19].

Постіндустріальна економіка висуває нові вимоги до професіоналізму та нового «професійного стандарту». Ринковий успіх товару або послуг усе більшою мірою залежить від взаємодії етапів його розробки, створення та доставки споживачеві. Господарський цикл стає роздробленішим, що, з одного боку, потребує глибокої спеціалізації, з іншого – підсилює залежність від сукупної дії багатьох економічних суб'єктів (зокрема споживача). Професійна гнучкість і комунікативність висуваються як фактори успіху і в подальшому, мабуть, їхня роль усе, більше зростатиме, хоча й у сфері високоіндустріальної економіки нині діють різні моделі. Якщо американські менеджери порівнюють ефективно працюючу компанію з механізмом, усі елементи якого точно підігнані один до одного, то «за контрастом багато японців використовують постбюрократичну метафору, порівнюючи корпорацію з живим організмом» [10, с. 189].

Практицизм (прагматизм) — ще одна типова особливість західного індустріального суспільства, визначаюча цілі економічної діяльності суб'єктів. Світоглядну основу він убаचाє в протестантизмі й іудаїзмі.

Прагматизму не можна відмовити в економічній доцільності, оскільки його орієнтація на успіх, користь, розумне самообмеження є необхідними умовами будь-якої господарської діяльності. Він є основою субкультури «міщанської доброчинності», яку досить прискіпливо досліджує Вернер, Зомбарт, а пізніше М. Оссовська [9]. Основні цінності цієї культури — працелюбство, практицизм, поміркованість, уважність, бережливість. У подальшій еволюції західної господарської моделі практицизм та прагматизм набули деяких негативних ознак і наслідків. Практицизм упродовж тривалого часу служив ідеалом способу життя і стримування індивідуальних потреб (зокрема тих економічних суб'єктів, які могли б дозволити значно більше), вступивши в суперечність з цілями «суспільства споживання», з кейсіанською економічною моделлю (споживання визначає розвиток виробництва). Зрештою,

прагматизм, як загальний принцип ведення господарства, виявився пагубним для навколишнього середовища, яке руйнується екстенсивним індустріальним виробництвом. «Марнотратство та скупість однаково мірою шкідливі для досягнення економічного успіху» [6, с. 24].

Підприємливість, індивідуалізм, економічна свобода — цінності західної ринкової економіки, які передбачають і підтримують один одного. Підприємливість пов'язана з прагненням до нового знання, нової справи, нового успіху, мобілізує та ґрунтується на таких якостях особистості, як здатність ризикувати, передбачати, не триматися за звичне і стабільне. Схильними й здатними до такої діяльності можуть бути люди з достатньо розвиненим почуттям індивідуалізму, високою самооцінкою, такі, що усвідомлюють свої особисті інтереси та готові досягти їх задоволення, долати опір середовища. Умовою реалізації цих якостей є міра соціальної й економічної свободи. Західний світ у своїй історії активно формулював саме такі якості особистості. «Просвітництво та Новий час сприяли визнанню політичних, економічних, правових і релігійних свобод людини, як її природних прав. Господарство, економіка починають формувати людину як економічно активного суб'єкта» [2, с. 46].

На початку ХХ ст. Й. Шупметер сформував концепцію підприємництва як «свідомого руйнування», тобто здатності різко і рішуче відмовитися від усталених методів діяльності, якщо вони неприйнятні для втілення нових ідей. Найважливішими детермінантами людської поведінки стають орієнтації на досягнення та нові звершення: прагнення до успіху, найвищого результату, високої оцінки й визнаної переваги над оточуючими. Без таких проривів, мабуть, економічне піднесення взагалі неможливе.

Американський соціолог Р. Мертон, аналізуючи втіленість орієнтацій на досягнення нових здобутків у сучасному американському суспільстві, відзначає, що його ідеалом є людина з високими амбіціями, мета яких — «хоча б на двадцять п'ять відсотків більше» того, ніж уже мають (і так без кінця). Незмінним залишається лише принцип завжди бути «ледь-ледь попереду» [8, с. 102].

Ставлення до багатства і власності історично змінювалося в процесі еволюції господарської системи Заходу від традиційного типу до індустріального. Раніше християнство негативно ставилося до багатства, сповідуючи принцип, що радше верблюд пройде крізь вушко в голці, аніж багатий увійде в Царство Небесне. Середньовічна церква схвалювала лише дрібну власність, призначену для задоволення насущних потреб. Лихварство осуджувалося як прагнення до наживи. «Господь заповідав людині добиватися хліба насущного в поті чола, тоді як лихвар наживається, не працюючи»

[3, с. 102]. Поступово ця сфера діяльності заповнилася іновірцями-іудеями, які вплинули на становлення банківської справи.

В епоху Реформації багатство було повністю реабілітоване, а успіх, користь професії, а отже, і її богоугодність, процвітання — знаки божественної обраності. Що ж до прибутку, то він не повинен втрачатися марно, а є лише умовним для подальшого служіння Богові, відтак, має бути вкладений у розширення справи. Багатство повинно бути не споживацьким, а виробничим. Юридичне право підтримує соціальний статус багатства. Моральний принцип справедливості набуває явно формалізованого характеру: справедливо те, що не суперечить законові.

Усі розглянуті ознаки мають загальний для західного світу тип, вони склалися в процесі чотирьохсотлітньої еволюції західного ринку. Вплив етнонаціональних культурних традицій проявляється в довгостроковій перспективі: вони впливають на структуру господарського механізму, вибір методів регулювання економічною поведінкою, пристосованістю до особливостей психічного складу народів. Зазвичай, етнічні традиції надають у розпорядження господарської системи різний набір поведінкових реакцій, вихованих і відпрацьованих історією. Нині ставлять під сумнів претензії на універсалізацію подібного досвіду. У процесі взаємодії західної і східної культур стало очевидним, що одночасно з нею існують і розвиваються інші економічні типи зі своєю національною основою. Зміна структури господарської діяльності сприяла суттєвим зрушенням у структурі праці: знання, інформація стає виробничою силою. Виникли нові форми та способи господарської комунікації, входження економіки у віртуальний простір, усе більша символізація капіталу, товару, грошей. Значно прискорилися всі види внутрішньогосподарських зв'язків, ускладнився механізм прийняття рішень завдяки великому потокові інформації, яку не завжди можна перевірити на достовірність, як наслідок, збільшився ступінь ризику.

Таким чином, підсумуємо.

1. Західна модель економічного життя є унікальним соціально-культурним утворенням, яке в цілісному вигляді втілилося в одному регіоні, що включає Західну Європу і Північну Америку.

2. Культурну основу цього типу господарства сформував християнство. Дві його гілки — католицизм і протестантизм — у процесі входження в капіталістичний світ і взаємодії в європейській історії еволюціонували та пристосувалися як одне до одного, так і до реалій соціально-політичної та економічної системи. Католицизм здолав негативне ставлення до базових цінностей ринкової економіки, а протестантизм відіграв вирішальну роль у їхньому формуванні, заклавши основу нової економічної культури, поступившись домінантою секуляризованих норм і цінностей.

Сучасна західна модель належить до того типу, де активно функціонують наднаціональні, загальноцивілізаційні ознаки; етнонаціональне проявляється значною мірою в повсякденній господарській культурі. Етнонаціональні культурні традиції еволюціонують повільно, їхній вплив зберігається у виборі методів регулювання економічною поведінкою з урахуванням психічного складу народу, в структурі господарського механізму, поєднання свободи та регульованості, індивідуального і колективного інтересів.

Зберігаються значні розбіжності в європейському й американському варіантах: європейська економіка більше відокремлена від влади, самодостатня, в ній значно проявляються індивідуалізм, жорстка конкуренція, головним регулятором є формальне право. Є відмінності в розумінні соціальної справедливості: від «рівних можливостей» до поєднання юридичної та економічної рівності.

Соціокультурна модель Західної економіки має такі сутнісні ознаки: в технологічній ланці переважають інноваційність, динамізм, які розвиваються на власній науково-технічній основі, в соціальному аспекті — це ринкова економіка з переміщенням власності, капіталу, конкуренцією в другій половині ХХ ст. Ринкова саморегуляція доповнюється посиленням впливу держави; у культурній ланці — реалізуються культурний плюралізм, метанаціональні проекти.

У контексті цивілізаційних цінностей модель має високу економічну ефективність, комунікативні можливості обмежені індивідуалізмом, орієнтацією на конкурентоспроможність, на цій основі можливо особистісне відчуження й одночасно вузькогрупова солідарність, смисложиттєві цілі обмежені — властивий прагматизм як мета сама по собі, відчуження повсякденної трудової діяльності як сенсожиттєвих проблем, гуманістичні цінності суперечать з ідеологією споживання, що має місце як у стосунках між людьми, так і в ставленні до природи.

Перспектива подальших досліджень — детальне вивчення становлення соціокультурної моделі господарської діяльності етнонаціональних ідей і їх вплив на розвиток сучасної економіки.

Список літератури

1. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / М. Вебер // Избр. произведения. — М., 1990. — 547 с.
2. Горичева Л. Экономические проблемы и национальное самосознание / Л. Горичева // Вопросы экономики. — 1993. — №8. — С. 40 — 48.
3. Гуревич А. Я. Средневековый купец / А. Я. Гуревич // Одиссей. Человек в истории. — М., 1990. — 396 с.
4. Давыдов Ю. Н. Веберовская социология капитализма / Ю. Н. Давыдов // Социологические исследования. — 1994. — №8-9. — С.185— 194; №10. — С. 165 — 176.

5. Давыдов Ю. Н. Тоталитаризм и вопросы трудовой этики / Ю. Н. Давыдов // Вопросы философии. — 1992. — №1. — С. 18 — 19.
6. Коррациори Г. Этика и экономика: вопрос открыт / Г. Коррациори // Вопросы экономики. — 1993. — №8. — С. 17 — 28.
7. Кравченко А. И. концепция капитализма М. Вебера и трудовая мотивация / А. И. Кравченко // Социологические исследования. — 1997. — №4. — С. 76 — 81.
8. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура / Р. Мертон // Социологические исследования. — 1992. — №2. — С. 120 — 128.
9. Оссовская М. Рыцарь и буржуа / М. Оссовская. — М., 1987.
10. Тоффлер О. Сдвиг власти. Знание, богатство и насилие на пороге XXI века. Цит. по Зуев К. А. Рецензия // Вопросы философии. — 1993. — №7. — С. 184 — 191.

Надійшла до редколегії 24.12.2009 р.

УДК 130.3(091)

М. В. ДЯЧЕНКО

ЛЮДИНА, СЕНС ЇЇ БУТТЯ ТА ПРОБЛЕМА ЩАСТЯ (світоглядні ідеї у філософії Б. Паскаля та Ж. О. Ламетрі)

Розглядаються філософські погляди французьких мислителів Б. Паскаля та Ж. О. Ламетрі на місце і роль людини у Всесвіті, акцентується увага на окремих етичних проблемах людського буття.

Ключові слова: людина, Всесвіт, природа, розум, почуття, віра, сенсуалізм, раціоналізм, сенс буття, щастя.

Рассматриваются философские взгляды французских мыслителей Б. Паскаля и Ж. О. Ламетри на место и роль человека во Вселенной, акцентируется внимание на отдельных этических проблемах человеческого бытия.

Ключевые слова: человек, Вселенная, природа, разум, чувство, вера, сенсуализм, рационализм, смысл бытия, счастье.

The philosophic ideas of French philosophers B. Pascal and J. O. de La Mettrie concerning the place and the role of a human being in the Universe are examined, the attention is paid to the separate ethic problems of human existence.

Key words: a human being, the Universe, nature, reason, sense, faith, sensualism, rationalism, the sense of being, happiness.

Історичний період кінця XVI — початку XVIII ст. в західноєвропейській цивілізації не випадково називають Новим часом. У суспільному розвитку цього часу відбуваються суттєві якісні зміни в економічній, політичній і духовній сферах країн Європи. З розширенням виробництва, все інтенсивнішим використанням мануфактур і механізмів, розвитком судноплавства та тісно пов'язаною

з ним світовою торгівлею на історичній арені все більше стверджує себе нова соціальна сила — буржуазія, тобто активні, ініціативні, підприємливі люди, які намагаються раціонально влаштувати життя. Ранні буржуазні революції в Нідерландах, Англії відобразили ці процеси, сприяли розвиткові історичної ініціативи нових соціальних верств.

Прискорений розвиток виробництва з необхідністю зумовлював пріоритетність науки, яка безпосередньо пов'язана з виробництвом і життєдіяльністю людини. Наука як форма суспільної свідомості відіграла значну роль у життя суспільства на всіх етапах його історичного буття, починаючи ще із стародавніх часів. Але в її розвиткові час від часу відбуваються суттєві якісні зміни, які, з одного боку, поступово підготовлюються певними чинниками власної еволюції, з іншого — зумовлюються соціально-економічними факторами. Саме в XVII ст. постала необхідність корінних перетворень у природознавстві та гуманітарних науках. Від науки очікували конкретних практичних рекомендацій щодо життєдіяльності окремої людини, розбудови життя суспільства, яке все більше оновлювалося й ускладнювалося. Математика та механіка в природознавстві, логіка і філософія в гуманітарній сфері — це ті науки, які, на думку багатьох мислячих людей, були здатні допомогти європейській цивілізації зробити крок уперед. Саме на їх ґрунті можна порушувати і вирішувати питання методології пізнання, співвідношення знання та віри, чуттєвого й раціонального, практики та теорії.

XVII ст. — час діалогу і компромісів між наукою та релігією, світською і релігійною культурою. Релігійний світогляд, який був пануючим у суспільній думці людей Середньовіччя й епохи Відродження, частково відходить на другий план, але не настільки, щоб поступитися атеїзму. Мислителі дотримуються позиції компромісу: надаючи належне релігійній вірі, не заперечуючи ролі церкви в житті людей, визнаючи існування Бога як творця природи і людини, вони обґрунтовують необхідність поглиблення та розширення знань, усебічного розвитку світської культури. Домінуючою формою світогляду стає деїзм або пантеїзм, які дозволяють, не заперечуючи буття Бога, визнавати велич і могуття Природи та її найвищої істоти — Людини.

У середині XVIII ст. у Франції і трохи пізніше в Німеччині виникає широкий суспільний рух — Просвітництво. Власне, започатковане ще з XVII ст., серед його засновників були Френсіс Бекон, Декарт, Паскаль, Ламетрі. Представники Просвітництва — Вольтер, Руссо, Даламбер, Дідро, Гельвецій, Гольбах багато зробили для створення «Енциклопедії наук, мистецтв і ремесел». Основний зміст цього суспільного руху — критика: феодальних поглядів, релігійного марновірства, схоластики як форми філо-

софствування, авторитетів та ін. Філософська форма ставлення філософа-просвітителя до дійсності — її заперечення з позиції розуму. Невипадково XVIII ст. називали століттям розуму і заперечувальних доктрин. М'якою, а інколи й обережною формою заперечення існуючої дійсності був сумнів як методологічна основа скептицизму. Попередники просвітників — представники скептицизму у Франції, Мішель де Монтень (XVI ст.), П'єр Бейль (XVII ст.), видатний учений-енциклопедист Б. Паскаль, осмислюючи проблему людини та природа, розглядають її відповідно до морально-релігійних концепцій, можливості розуміння з позиції розуму й науки.

Серед видатних філософів Нового часу чільне місце належить французові Блезу Паскалю (1623–1662 рр.). Його наукова діяльність значною мірою зумовлена певними основоположними ідеями Декарта в галузі математики, фізики, фізіології та філософії, з якими він не завжди погоджувався і навіть полемізував. Значний вплив на становлення Б. Паскаля як ученого мав його батько — Етьєн Паскаль, що товаришував і листувався з такими видатними науковцями, як Мерсенн, Галілей, Гюйгенс, Торрічеллі, Декарт та ін. У шістнадцять років Б. Паскаль виявив себе як видатний учений-теоретик у галузі математики. Але він був і видатним практиком-експериментатором: сконструював обчислювальну машину, на основі експериментів обґрунтував гідростатику як науку, мав художній хист, добре володів мистецтвом слова, полеміки, логічної аргументації.

Як і багато інших мислителів, Б. Паскаль на певному етапі свого розвитку пережив духовну кризу, відійшов від наукової діяльності. Головним предметом його роздумів стали релігійно-етичні проблеми життя людини, сенс її буття, місце і роль у Всесвіті, ставлення до Бога. Ця проблематика відображена в зібранні есе й афоризмів «Думки» та полемічному анонімному творі «Листи до провінціала».

Ще в молодому віці Б. Паскаль, ознайомившись з янсенізмом, перейшов на ідейні позиції цього вчення. Голландський теолог Корнелій Янсеній (або Янсен), посилаючись на Августина Блаженного, намагався в лоні католицизму відродити (на зразок протестантів) стародавню християнську віру, яка ґрунтувалася б на особистісній моралі Святого письма, суворо дотримувала б християнських заповітів, не втручалася б у світське життя, орієнтувала віруючих на скромне земне існування, висувала за основну мету плекання любові до Бога через молитву і палке релігійне почуття. Янсєністи осуджували дії офіційної католицької церкви на чолі з папою римським за відхід від істинно християнських принципів віри, особливу увагу приділяли критиці теорії і практики єзупітів (на це були спрямовані паскалівські «Листи до провінціала»).

Духовним центром янсеністів у Франції став жіночий монастир Пор-Рояль. Саме в контексті цих обставин і формулює основні ідеї своєї філософії Б. Паскаль.

Для цього мислителя характерним є загострене трагічне світовідчуття. Перед нами трагедійний діалектик, один із яскравих представників «трагічної діалектики». У центрі його уваги — людина як окрема особистість і як космічний суб'єкт. По-перше, людина від природи приречена на подвійне існування. З одного боку, вона — утілення матеріальної субстанції, плотська істота, котрій притаманні фізіологічні та психічні процеси. Це споріднює її з усіма представниками тваринного світу, принижує, низводить до примітивної тварини. З іншого боку, людина — розумна істота, і ця обставина відділяє її безмежною прірвою від найдосконалішої тварини й надає статусу космічної істоти. «Що мені робити, — запитує філософ, — мої очі затьмарені імлюю. Вважати себе мізерною істотою чи вважати себе богом?»

По-друге, зважаючи на сталу традицію раціоналістичного скептицизму, Б. Паскаль глибоко песимістично оцінює місце, роль і можливості людини як мислячої істоти. Чи може людина, обмежена в просторі і часі, пізнати безмежний у просторі і часі, холодний і непривітний Усесвіт, у якому вона — лише малесенька частинка, піщинка в безмірному всепоглинаючому потоці Буття? На це одвічне запитання Б. Паскаль дає заперечливу відповідь. Але як діалектик він усе ж не переступає межу скепсису і не впадає в абсолютний негативізм. У його «Думках» стосовно сутнісного виміру людини фіксуються антиномії: «нікчемність» і «сила розуму», «покора» та «велич». Хоча людина й нездатна пізнати світ, але вона має розум, завдяки якому, за висловом Сократа, «знає, що нічого не знає». Б. Паскалю належить метафоричний вислів: «Людина — це мисляча очеретинка». Не в осягненні безмежного космічного простору людина повинна самостверджуватися і шукати свою гідність, а в силі та правильності думки. Адже оволодіння безмежними просторами не надає людині ніякої переваги. Безмежний Усесвіт поглинає її, маленьку частинку. Але людина думкою охоплює весь Усесвіт і в цьому — її велич і достоїнство. Велич людини настільки очевидна, підсумовує філософ, що вона з очевидністю є немовби наслідком її нікчемності. Людина — лише очеретинка, але це мисляча очеретинка, яка усвідомлює себе і своє місце у Всесвіті.

«Таким чином, — зауважує Б. Паскаль, — наша достоїнність у мисленні. Ось що повинно нас звеличувати, а не простір і час, яких нам не заповнити. Будемо ж намагатися гарно мислити: ось начало моральності» [2, с. 28].

Усе ж розум людину ставить над прірвою всепоглинаючого Універсуму, людина відчуває себе самотньою і покинутою, вона пере-

буває в стані перманентного жаху, нудьги і відчаю. Людина тікає від самої себе і намагається відволікатися, вдаючись до гри, розваг, суспільної діяльності та ін. «Ось чому ми і шукаємо жіночого товариства, йдемо на війну, намагаємося обіймати високі посади: не тому, що в усьому цьому дійсно є щастя, і ми віримо, начебто істинне благополуччя в грошах, які можна виграти в карти, або в зайці, якого ми гонимо на полюванні. Ми відмовилися б прийняти таке щастя, якби воно було запропоноване саме по собі. Ми шукаємо не кволого і спокійного буття, яке не позбавляє від думок про наш тяжкий стан. Нас манять не небезпеки війни, не труднощі і слава та високі посади; нам потрібна суєта, яка б відволікала нас і не залишала місця для неприємних думок» [2, с. 63]. Таким чином, Б. Паскаль задовго до К'єркегора й інших мислителів формулює окремі суттєві ідеї екзистенційної філософії. Який же вихід з цього трагічного стану? Розум, вважає Б. Паскаль, тільки констатує трагізм людського буття і не рятує людину. Єдиний вихід — це шукати захисту і заспокоєння в Бога. Не розум, а віра, не логіка інтелекту, а одкровення і сердечне почуття — допоможуть людині знайти себе й ствердитися в цьому світі. Ми пізнаємо істину не тільки розумом, але й серцем. Спасіння душі можливе лише через перехід від логіки розуму до релігійного сердечного почуття. Так вважав Б. Паскаль, але практично, в реальному особистому житті, йому — раціоналісту-науковцеві перейти на позиції віруючої людини було дуже складно. Як зауважував Ж.О. Ламетрі, «... великий геній Паскаль... намагався вірити» [1, с. 161, 293] і просив у Бога допомоги щодо вирішення цього інтимного для нього питання.

Б. Паскаль пропонує людині своєрідне парі: визнати чи заперечити існування Бога. Чим ризикує людина, визнаючи існування Бога? Нічим, — відповідає Паскаль, — а виграш може бути принципово важливим — спасіння душі, душевний спокій. Атеїст же залишається в програвшій. Людина може визнавати Бога, будучи раціоналістом. Але істинної віри вона досягне лише в тому разі, коли прийде до Бога через сердечне почуття. Отже, тільки Бог дає спасіння і надію, віра — єдиний засіб виходу людини зі стану відчуженості та покинутості у світі.

Інший видатний французький мислитель — Ж. О. Ламетрі — також багато уваги приділяв питанням визначення стратегії життя людини, сенсу її буття, шляхів досягнення людського щастя. Як і Б. Паскаль, цей філософ у ранньому віці виявив великий інтерес до природознавства. Згодом він став вченим-медиком, практикуючим лікарем, але це не заважало йому вийти на вищий рівень усеосягнення феномена людини як вищого творіння природи. Усупереч існуючим на той час у Франції атмосфері консервативного мислення і різним заборонам матеріалістичних та

атеїстичних ідей Ж. О. Ламетрі разом з Вольтером закладав фундамент просвітницького руху у Франції, до якого згодом долучилися молодші за нього філософи — П. Гольбах, Д. Дідро, К. Гельвецій та ін. Як автор філософських праць: «Трактат про душу», «Людина — машина», «Людина — рослина», «Тварини — більше, ніж машини», він набув скандальної слави. З критикою його праць виступили навіть прогресивні мислячі просвітники, але це не зломало філософа, він твердо обстоював свої переконання в полеміці з численними опонентами.

У цій статті розглядаються лише окремі його філософські ідеї — переважно філософсько-етичні, викладені ним у працях «Трактат про душу», «Анти-Сенека, або роздуми про щастя» та «Система Епікура».

Свою першу наукову працю «Трактат про душу (природнича історія душі)» Ж. О. Ламетрі розпочинає з думки, що сутність душі людини є і завжди залишиться невідомою, як і сутність матерії і речей. Ні Арістотель, ні Платон, ні Декарт, ні Мальбранш не роз'яснять, що таке душа, але безперечним є той факт, що душа і тіло — це єдине ціле й окремо їх можна уявити хіба що в абстракції. «Душа і тіло були створені одночасно, немовби одним змахом руки», — зазначає Ж. О. Ламетрі [1, с. 58]. Сутність невід'ємна від існування, отже, жива матерія як свою сутність має душу. Саме вона і є життєвим началом цього виду матерії, що ж стосується всієї матерії в цілому, то нам невідомо, зауважує філософ, чи притаманна їй потенційна властивість чуттєвості, чи, можливо, ця властивість характерна лише для певним чином організованих матеріальних форм. Отже, субстанціональною формою матеріальних феноменів є здатність до відчуття. Грунтуючись на вченнях стародавніх (у першу чергу, античних) мислителів, Ламетрі розрізняє три види душі: рослинну, чуттєву і розумну. Щодо першого виду, то вона є субстанціональним началом для флори і фауни та не зовсім позбавлена розумності. Чуттєва душа реалізує свою субстанціональність у п'яти відомих формах чуттів, фізіологічною основою яких є мозок і нервова система біологічного організму. Із цих чуттєвих властивостей у людини виникає здатність мислення. Властивостями, що притаманні розумній душі, Ж. О. Ламетрі вважає такі: інтелектуальне сприйняття, свобода, увага, роздуми, упорядкування і розміщення ідей, дослідження та судження. Усі вони цілком залежать від здатності душі до відчуття. Отже, Ж. О. Ламетрі міцно стоїть на позиціях сенсуалізму й солідаризується з принципом: «Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu» («Немає нічого в інтелекті, чого би раніше не було в чутті»). Як і Д. Локк, він наголошує: ідеї виникають завдяки чуттям та саме вони є єдиним можливим джерелом нашого пізнання. Цю думку він конкретизує в таких положеннях: «Немає надійніших

керівників, ніж наші чуття. Вони є моїми філософами. Скільки б поганого про них не говорили, тільки вони можуть висвітлити розум у пошуках істини: саме до них належить звертатися, якщо серйозно намагатися її пізнати» [1, с. 58].

У висновках «Трактату про душу» Ж. О. Ламетрі формулює основні концептуальні ідеї стосовно співвідношення чуття та розуму в пізнавальній здатності людини:

«Без чуттів немає ідей.

Чим менше чуттів, тим менше ідей.

Чим менше виховання, тим менше ідей.

При відсутності чуттів немає ідей».

І далі він формулює висновок, у якому містяться основні його теоретико-методологічні підходи до розуміння сутності людини та природи: «Ці принципи є немінучими висновками з усіх спостережень і дослідів, що є міцною основою цього твору. Отже, душа суттєво залежить від органів тіла, разом з якими вона виникає, зростає і старіє. Через це їй належить бути причетною і до смерті (Лукрецій Кар)» [1, с. 143].

Зважаючи на ці настанови, звернемося до деяких етичних і антропологічних міркувань Ж. О. Ламетрі стосовно місця і ролі людини в природі, сенсу її буття. Зауважимо, що вони цілком природно мають антираціоналістичне спрямування.

Однією з програмних праць щодо етичних поглядів Ж. О. Ламетрі є його твір «Анти-Сенека, або роздуми про щастя». Сенека — найвідоміший з давньоримської школи стоїків мислитель — висловив у межах раціоналістичного світобачення певні етичні принципи, яким належить слідувати людині, що керується в житті здоровим глузом. Ось як передає основні етичні ідеї стоїків Ж. О. Ламетрі: «Жити спокійно, без честолюбства і бажань, користуватися багатством, не марнувати, а зберігати його; не відчувати занепокоєння, втрачати його без жалю; керувати ним, замість того, щоб бути його рабом; не піддаватися дії пристрастей, а ще краще не мати їх з усім; бути задоволеним як в убогості, так і в достаткові, як у прикростях, так і в radoцях; зберігати сильну й здорову душу в слабкому і хворому тілі; не мати ні страху, ні бязні; бути вільним від будь-якого неспокою, презирати втіхи й насолоди, сприймати насолоди і багатство, не прагнучи їх; нарешті, досягати добродійності засобом пізнання істини — ось що є найвищим благом і, як його наслідок, — абсолютне блаженство для Сенеки і стоїків узагалі» [1, с. 241–242].

Ж. О. Ламетрі скептично, а іноді й саркастично ставився до наведених Сенекою правил життя, розуміння людського щастя і зрештою — смислу буття окремої людини. «Так будемо ж антистокіками!» — закликав він. Раціоналістичній етиці стоїків він протиставляв етику, що ґрунтується на сенсуалістичній основі. Щастя

і смисл життя не можна визначати у відриві від тілесності, чуттєвої природи людини. «Щастя, що залежить від нашої тілесної організації, — найтривкіше: його найскладніше скрушити; воно майже не потребує підкріплення, будучи найпрекраснішим даром природи. Проти нещастя, що спричиняється тим же чинником, немає ніяких ліків, якщо не рахувати маловпливових паліативів» [1, с. 243]

Чи можна вважати щастям відсутність страху і бажань, зневагу до життя, слабке і хворе тіло? Такий стан душі й тіла Ж. О. Ламетрі називає «негативним щастям» і як альтернативу висуває своє розуміння цієї етичної категорії: «Мати для свого користування гарну статуру, красу, розум, витонченість, таланти, почесні, багатство, здоров'я, задоволення, славу — ось у чому полягає дійсне і цілковите щастя» [1, с. 243].

Оскільки стоїки і, зокрема, Сенека, пов'язують зміст життя, перш за все, з його інтелектуальним наповненням, Ж.О. Ламетрі саркастично зауважує: «Схоже на те, що розум примушує страждати... Розмисли можуть збільшити щастя, але вони не створюють його, як пристрасть не створює насолоди». [1, с. 246–247].

Філософ вдається до роздумів: скільки людей, яких світ вважає найрозумнішими, наприклад, Сенека, не були щасливими завдяки своєму розумові, який спонукав його до болючих думок; скільки випадає на одну веселу думку журливих думок і глибоких розчарувань. І все це спричинено, на думку Ж. О. Ламетрі, раціоналізмом стоїків і навіть таких видатних сучасників, як Р. Декарт.

Джерелом щастя є радість життя, радість душі, основою — наші чуття. «Якщо все зважити, — зазначає він, — то рішення достойне мудреця — це обмежитися нинішнім, як таке, що підвладне нам; за такої думки немає ніяких незручностей, немає піклування про майбутнє. Зайнятий виключно тим, щоб добре завершити вузьке коло життя, почуваш себе щасливим у тому, що живеш не тільки для себе, але й для своєї батьківщини, для свого короля, взагалі для людства, служінням якому пишашся. Приносячи щастя сусільству, водночас створюєш і своє власне щастя» [1, с. 254].

Але філософ запобіжливо зауважує, що щасливе життя не суперечить розумові, у тому разі, якщо він поводить природно, тобто діє в злагоді з природою. Освічена та вихована людина, що живе гармонійним життям, не ігнорує своєї чуттєвої натури, має більше шансів бути щасливою. «За інших рівних умов, — констатує він, — освічений учений буде вочевидь щасливішим, ніж неук» [1, с. 251].

Будучи послідовником учення Епікура і критикуючи стоїків за їх зневажливе ставлення до цінностей чуттєвого життя, Ж. О. Ламетрі намагався виробити таку систему етичних поглядів, яка б гармонійно поєднувала ідеї цих двох філософських шкіл. Гармонія розуму та чуття — ось що потрібно, на його думку, для оптимально організованого життя людини. «Епікур, Сенека, Епіктет,

Марк Аврелій і Монтень — ось мої лікарі в нещасті: їх мужність — ліки в біді», — заявляє він. Осмислюючи такі «вічні» філософські проблеми, як життя і смерть, сенс буття, щастя та нещастя, любов і ненависть, життєві насолоди та страждання, він вважає, що саме філософія стоїків стане нагоді людині, яка втратила волю до життя і наполегливо шукає життєві орієнтири. Ось як він характеризує це вчення: «Стоїцизм, над яким стільки разів насміхалися і який піддавали шельмуванню, дає нам в руки перемагаючу зброю. Він створює для нас цю гавань, в якій можна полагодити понівечене бурєю судно. Чи можна знайти кращий компас і корисніше застосування для наших сил? За його допомогою я навчаюся боротися, стаючи атлетом, достойним бути поряд з іншими. Щоби не загинути в бурях життя і не бути знищеним, необхідно тільки скористатися мускулами розуму» [1, с. 268].

Викладаючи свої етичні погляди в контексті системи Епікура, Ж. О. Ламетрі наочно демонструє, як поєднати думки Епікура про насолоду принадами, що їх створює життя, з ідеями про плинність буття, мужнє ставлення до життєвих випробувань — нещастя, хвороби, смерті, про переборення страху і неспокою. Наводимо лише деякі із його роздумів: «Якщо ви боїтеся смерті, якщо ви занадто опікуєтеся життям, то ваші останні хвилини будуть жахливими; вона — страшна для того, хто її боїться». «Перестанемо ж думати про згубний меч, що повис над нашою головою. Якщо ми не можемо дивитися на нього без бентеження, забудемо ж про те, що тримається він на одній ниточці. Будемо спокійно жити, щоб спокійно померти». «Відкладати насолоду до зими свого життя рівнозначно відкладанню їжі за обідом до того часу, поки приберуть зі столу. За цією зимою вже не буде ніякої іншої пори року. Холодні північні вітри віятимуть до кінця життя; радість не менше стигнуть у наших серцях, ніж соки в наших судинах».

«Насолоджуватимемо нинішнім: у ньому — усе наше життя. Прожиті нами роки вмерли для нас; майбутнє ще не прийшло, воно не більше в нашій владі, ніж минуле, якого вже немає. Якщо ми не скористаємося тими насолодами, що маємо, і будемо уникати їх, а вони нині начебто шукають нас, то настане день, коли ми марно шукатимемо їх, тому що вони, у свою чергу, втікатимуть від нас» [1, с. 372–378].

До речі, в останній етичній настанові Ж. О. Ламетрі наслідує свого попередника М. Монтеня, який висловлював подібні думки: «Необхідно вчепитися і зубами нашими й кігтями в ті насолоди життя, які роки виринають у нас з рук одну за одною» [1, с. 482].

Отже, обидва мислителі — Б. Паскаль і Ж. О. Ламетрі — репрезентують один і той же історичний час — епоху Просвітництва, одну і ту ж ментальність французької нації, діяльність кожного з них тісно пов'язана з науковими дослідженнями, експеримен-

тами — і все ж їхні світогляди, етико-антропологічні концепції кардинально різняться. Перший з них — раціоналіст, апологет розуму, що сприймає світ і людину в ньому в парадигмі космічного мислення, другий — сенсуаліст, апологет чуттєвого досвіду, скептично налаштований стосовно значення «вічних» проблем філософії. Першому характерні трагічне світовідчуття, антиномічність у розумінні ролі і місця людини у Всесвіті, другому — оптимістично-гедоністична налаштованість щодо сенсу людського життя. Світогляду Б. Паскаля більше імпонує філософія стоїцизму, Ж. О. Ламетрі ж репрезентує епікуреїзм. Б. Паскаль здійснює еволюцію від наукового і філософського раціоналізму до кордофілософії і релігійної віри (аутентичного християнства), Ж.О. Ламетрі прямує в напрямку пом'якшення свого сенсуалістичного гедонізму до діалектичного синтезу стоїцизму й епікуреїзму. «Така моя концепція життя і смерті, — зауважує він. — Стосовно перебігу життя я завжди буду прихильником насолод, стосовно наближення смерті — твердим стоїком» [1, с. 381].

Що ж до віри в Бога, яка, на думку Б. Паскаля, — єдине, що може врятувати людину від трагізму буття, то Ж. О. Ламетрі, скептично оцінюючи деїзм, залишає питання про існування Бога відкритим. Який би висновок не сформулював філософ, — вважає він, — це аж ніяк не вплине на вирішення людиною своїх проблем: для її спокою абсолютно байдуже, вічно існує матерія, чи вона створена, є Бог чи його немає. Безумством було б мучитися над тим, чого неможливо пізнати і що ніяк не вплине на бажання людини бути щасливою, навіть якби вона й досягла мети у вирішенні цих одвічних філософських питань.

Список літератури

1. Ламетри Ж. О. Сочинения / Ж. О. Ламетри. — М. : Мысль, 1983. — 509 с.
2. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль. — М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. — 368 с.

Надійшла до редколегії 18.12.2009 р.

УДК 130.2+101.9

Н.Є. ШОЛУХО

ІНШИЙ ЯК ДЖЕРЕЛО МАЙБУТНЬОГО: ЕТИКА ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ — ОСНОВА КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ ПОВСЯКДЕННОСТІ ЕМАНЮЕЛЯ ЛЕВІНАСА

Досліджується категорія відповідальності у філософії Левінаса як етична настанова сучасності. Розглядаються категорії свідчення, заручника та Іншого як такі, що зумовлюють культуру повсякденності.

Ключові слова: відповідальність, свідчення, заручник, Інший, культура повсякденності.

Исследуется категория ответственности в философии Левинаса как этическая установка современности. Рассматриваются категории свидетельства, заложника и Другого как обуславливающие культуру повседневности.

Ключевые слова: ответственность, свидетельство, заложник, Другой, культура повседневности.

The paper examines the category of responsibility in Levinas's philosophy such as ethic aim of the present. Then, defines the categories testify, hostage and the Other such as stipulate to everyday life's culture.

Key word: responsibility, testify, hostage, the Other, everyday life's culture.

Актуальність теми зумовлена початковим станом вивчення інтелектуального спадку Левінаса українською наукою, а також можливістю дослідження думки філософа як перетину інтересів етики сучасності і культурології повсякденності.

Після Голокосту думка Левінаса набуває нового рівня, де поєднує феноменологічні інтенції з етичною тематикою, намагається знайти відповіді на болісні для європейського єврейства питання і, завдяки наново осмисленому колу тем, пов'язаних з відповідальністю, виходить на загальногуманістичну проблематику.

Філософія, багато в чому сформована під впливом насильства, порушує питання про те, чи не пропагує Левінас нову етику непротивлення злу насильством, коли говорить про вразливість Іншого і толерантність у ставленні до нього? Та чи не стане запропонована Левінасом концепція культури, зведена на вразливості Іншого, культурою пасивності?

Тому **мета** статті — дослідити, яким чином Левінас осмислює відповідальність як можливу етичну основу культури повсякденності.

Нашому дослідженню сприятиме звернення до таких текстів Левінаса: «Тотальність і Нескінченне» (1967 р.), збірка есе, статей і текстів доповідей «Важка свобода» (1976 р.) та інтерв'ю Левінаса «Філософія, справедливість і любов» (1988 р.) і «Парадокс моральності» (1988 р.).

Теоретичною базою наших розвідок будуть такі дослідження. Розвідка англomовного дослідника Хіларі Патнем «Левінас і юдаїзм» [9], де сутність взаємин з Іншим розкривається через давньоєврейське слово «hineni», через що спілкування з Іншим стає тожним спілкуванню з Богом.

Стаття польської дослідниці Барбари Скарґи «Еманюель Левінас: культура іманентності» [10], котра є спробою виявлення силь-

них та слабких місць левінасової етики, а також співвіднесення її з проблемами європейської моральності.

Дві глави російськомовної книги З.А. Сокулер «Герман Коген і філософія діалогу» [6], що присвячена раніше невідомим фактам біографії Левінаса й аналізу його талмудичних лекцій, зокрема розглядається важлива для нашого дослідження тема соціальної справедливості.

Розвідка А.В. Ямпольської «Герменевтика прощення у Левінаса» [8] розкриває, так само через звернення до франкомовних талмудичних лекцій філософа, механізм прощення як богословського терміна в його концепції.

З числа українських дослідників ми звертаємося до праці А. В. Малахова «Номо obsess. Феномен заручництва і людська ідентичність» [4], в якій стан заручника розглянуто як етичну категорію у зв'язку з питаннями відповідальності за Іншого та насильства в сучасному світі.

Також варто відзначити статтю К.Б. Сігова «Проблема розриву між онтологією і етикою в сучасних вченнях про людину» [5], де категорія Іншого в Левінаса співвідноситься з християнським контекстом інакшості.

Попередні дослідження дозволяють нам рухатися далі й обґрунтувати тезу, яку було винесено в заголовок статті — Інший як джерело майбутнього.

Але ми не торкатимемося темпоральної проблематики у філософії Левінаса, а на міждисциплінарному рівні наголошуватимемо на концепції культури повсякденності в його думках.

Аналітика елементів філософії Левінаса неможлива без урахування певних фактів його біографії. Адже саме перебування в концтаборі для євреїв-військовополонених і католицьких священників спонукало Левінаса звернутися до такої категорії феноменології як Інший, але з чіткою етичною орієнтацією.

Важка праця на лісоповалі, замість імені — номер [6, с. 206–207], але частково збережено права — частково дозволено бути людиною. Уривчасто, нехтуючи відпочинком, Левінас працює над творами «Від існування до існуючого» і «Час та Інший» (задум яких виник ще до війни, а надруковано в 1947 р.). А в Ковно вбито батьків та братів. Дружина з донькою переховуються в жіночому монастирі Орлеана. За словами Левінаса, це був «досвід абсолютної покинутості» [2, с. 329], якого зазнали євреї.

Після концтабору Левінас «оформлюється» як самостійний мислитель з власною позицією. Як учень Едмунда Гусерля і Мартина Гайдеггера, він робить істотний внесок у феноменологію. Як син свого народу, Левінас створює філософію «свідчення-мучеництва».

Після війни філософ очолив коледж і проводив уроки Тори. В 1949 р. в родині Левінасів народиться син Міхаель. Але відразу після війни померла новонароджена донька [6, с. 210] — початок нового життя набуває трагічного присмаку.

Виникають такі слова: «до ХХ ст. всі релігії починаються з обіцянки... Це обіцянка неба», але «після Аушвіцу... якщо і можливий моральний або етичний закон, то без обіцянки». [11, с. 176]. То не просто духовна криза, в якій перебуває єврейський народ. Його фізичне існування в майбутньому під загрозою: масовими знищеннями і жахливими умовами в концтаборі підірвано генофонд нації.

Свідчити — у цьому Левінас убачав вихід з кризової ситуації. Говорити, а не замовчувати, як це робив диктаторський режим. Для Левінаса стає важливим не дати забути Голокост, але й не перетворювати цю подію на вигідний товар, або, за висловом Славоя Жижека, на «голокост-індустрію».

У цьому сенсі особливого значення набуває поняття свідчення (свідок — грецьке «*martir*»: до першого значення «свідок» християнство додало нове — «мученик»). Левінас хоча й був юдеєм, але у своїх філософських працях часто посилався на Новий Завіт. Зокрема його думки стають співзвучними таким словам: «Нас гонять, та ми не покинуті; ми повалені, та не знищені. Увесь час носимо в тілі мертвоту Ісуса, щоб і життя Ісуса в нашій житті було явним» (курсив наш — Н.Ш.) (2 Кор. 4:10).

Тобто свідченням пам'яті про померлих є існування живих. Левінас саме так намагається свідчити: фактом власного життя, тілом, котре має унікальну (що стає зрозумілим у концтаборі) змогу втамовувати спрагу, їсти, відпочивати, переміщуватися без обмежень.

Ця думка підсилюється апеляцією до Тори про служіння Богові кожною своєю справою — сном, трапезою, коханням: «По всіх шляхах своїх пізнавай Його, і Він спрямує стежки твої» (Притч. 3:6). Або словами Левінаса: «Мое тіло — це не лише можливість суб'єкта потрапити в рабство... тіло є способом володіти, трудитися, розпоряджатися часом...» [1, с. 139].

Зазначимо: у спадку Левінаса простежуються як прямі свідчення про перебування в концтаборі, так й імпліцитні посилення на власний досвід жертви.

Є згадка про собаку, гавкання якого, в очах Левінаса, дозволяє полоненому відчутти себе людиною [2, с. 454]. Також філософ згадує «почуття миттєвого звернення до людяності, до самої можливості говорити та бути почутим» [2, с. 330], коли католицький священник читає молитву над могилою вбитого в концтаборі єврея.

Завуальовані згадки про гіркий досвід виявляють себе в осмисленні Левінасом феноменів повсякденності: «Коли треба їсти,

пити, зігріватися, аби не померти, коли їжа стає паливом, як на деяких важких роботах, — здається, що перекинутий, абсурдний світ, який добігає кінця, має бути оновлений» [1, с. 26].

Але наведення мислителем таких фактів лише дозволяє говорити про те, що, замість очікуваного відторгнення дійсності, Левінас демонструє зацікавленість щоденними практиками. Більше того, філософ підкріплює свої особисті думки не лише обґрунтуванням за допомогою феноменології, а й, що важливо, посиланнями на Тору.

Отже, вихід на тему Іншого, осмислення якого здійснюється в координатах етики, відразу стає тісно пов'язаним з тілесним виміром культури повсякденності.

З того ж досвіду Голокосту Левінас виводить думку про повне неприйняття насильства, потенціал якого супроводжує людину щодня: «Насильством є кожна дія, якщо той, хто здійснює її, поводить себе так, наче діє лише він один... Отже, насильницькою буде будь-яка дія, яку ми зазнаємо в кожному з її миттєвостей, не беручи участі в ній» [2, с. 324–325].

Колись, у Харкові, Левінас з юнацьким запалом зустрівач революцію 1917 р. Після подій 1933–1945 рр. філософ радикально змінив погляди: «Війна призупиняє дію моралі... Вона є не просто одним з найжорстокіших випробувань для моралі. Вона робить її сміховинною» [1, с. 66].

Та чи не пропагує Левінас ідеологію апатії, непротивлення насильству? Аж ніяк: «... є певна міра жорстокості, необхідної для правосуддя...» (курсив наш — Н.Ш.) [3, с. 121].

Приклад тому — справа Адольфа Ейхмана (головнокомандувача «єврейського відділу» безпеки Третього Рейху, якого було заарештовано лише в 1960 р. Протягом допитів і судового процесу до нього ставилися коректно, сплатили послуги адвоката, після вироку Ейхмана повісили, труп спалили, а попіл розвіяли над морем — щоб не було навіть могили).

«Певна міра жорстокості»: попіл над морем — за Освенцим (якщо можливо говорити тут про сумірність). Але жодного удару — насильством не повернеш шість мільйонів. Та завжди є загроза втрати миру. Тому: «Рука, що хапає зброю, мусить страждати від самого насильства жесту. Анестезія цього болю наближує революціонера до фашизму» [2, с. 456].

Таким чином, війна має місце в житті людини. Але війна, що має на меті захист, а не загарбання. Та справа не в помсті чи фізичному винищенні винуватців. Головне — свідчення: як тих, хто викрив злочинців, так і самих заарештованих, оскільки лише тепер вони погоджуються визнати участь у злочинах. Саме тому ізраїльський рабин Ісраель Лау, що опинився в Бухенвальді в чотирирічному віці, 60 років шукав юнака, що

опікувався бараковою малечею. Рабин знайшов у 2008 р. лише могилу рятівника. Оскільки головне — засвідчити фактом свого життя та свого тривалого пошуку пошану тому, хто щоденно ризикував своїм життям заради майбутнього тих, хто в дошкільному віці перебував у концтаборі як політичний в'язень.

Отже, розмірковуючи над темою насильства, Левінас виходить на тему відповідальності як одну з ключових у своїй філософії: «Інший — це єдина істота, у ставленні до якої можлива спокуса вбити» [2, с. 327].

Водночас Інший зобов'язує Я бути відповідальним лише через факт існування цього Іншого: «Віднині бути «Я» — означає не мати можливості ухилитися від відповідальності... Одиначність Я в тому, що ніхто не може відповідати замість мене» [2, с. 621]. Тобто гранична відповідальність, можливість запобігти насильству — наділяють людське Я унікальністю.

Зв'язкою між справедливістю і відповідальністю є ще одна тема, виведена Левінасом з подій Голокосту — тема заручника: відповідальність робить Я заручником інакшості, а також «чуже собі Я одержиме іншими; воно — заручник... у самому поверненні до себе...» [2, с. 654].

Сучасний український дослідник В.А. Малахов називає цей феномен «не(прямо)лінійною, викривленою, розмитою» [4, с. 94] відповідальністю.

Продовжимо цю думку. Той, хто десятиріччями розшукує катів, є заручником, оскільки він відповідальний за збереження пам'яті про тих, хто був жертвою. Той, хто, ризикуючи своєю свободою і життям, рятував життя інших, — заручник своїх «інших». Урятована людина є заручником пам'яті про того, хто її врятував. Отже, кругова порука, але одночасно етично орієнтована. Саме тут для Левінаса стають доречними слова Достоєвського «всі за всіх винуваті». Але не як абстрактне гасло, життєвий план на майбутнє, а як підсумок власного гіркого досвіду, згідно з яким кат, жертва і рятівник нерозривно пов'язані між собою. І зв'язок цей триватиме через покоління, зведений у нескінченну степінь.

Підкреслимо, що, хоча в контексті «феноменології Голокосту», поява Іншого пов'язана з насильством, Левінас наділяє Іншого ознаками трансцендентного. Так, Хіларі Патнем, розглядаючи Левінаса крізь призму юдаїзму, зазначає, що зв'язок між Я та Іншим пояснюється за допомогою давньоєврейського «hineni» [9, с. 39]. Частина слова «hine» виконує не дескриптивну функцію (англ. «behold»; продовжимо: франц. «regarder» — «бачити», «Ось!», «Дивись!»), а репрезентативну (англ. «here»; франц. «me voici — «тут», «сюди»).

Це слово, на думку дослідника, дозволяє пояснити звертання Я до Іншого як «говоріння-акт з надання себе в розпорядження ін-

шому» [9, с. 38]. Такі стосунки здійснюються за аналогією біблійному стоянню перед Богом.

Але промовляння «hineni» в Біблії як до Бога, так і до людини автор називає протиріччям, з чим ми не погоджуємося, оскільки вбачаємо істотну ознаку Левінасової думки в уподібненні Іншого Богові. «Після того Бог випробував Авраама. Отож сказав до нього: «*«Аврааме!»* Той же відповів: «*Я тут!»*» (Бут. 22:1). Та далі «hineni» вже у звертанні до сина: «... тоді Ісак заговорив до Авраама, батька свого, кажучи: «*Батьку!»* — А той: «*Я тут, сину мій»*» (Бут. 22:7). Звертання до людини рівнозначне звертанням до Бога? Левінас дає позитивну відповідь: «ставлення до Бога... представлено як ставлення до людини. Це не є метафорою: в іншому є дійсна присутність Бога. В моєму ставленні до іншого я чую слово Бога» [3, с. 126]. Отже, після Голокосту Левінас одностайно заперечує ситуацію богопокинутості на рівні, що може допомогти не лише тим, чия віра похитнулася, а й людині незалежно від конфесії, націй, віку і статі: філософ пропонує погляд на іншу людину як на джерело майбутнього.

Але в контексті культури повсякденності, це жодним чином не означає, що до появи Іншого на обрії Я життя було неповноцінним. Поглянемо на те, яким чином Левінас пояснює свою позицію у «Філософії та ідеї Нескінченного»: «Бажання Іншого виникає у створіння, якому всього вистачає, або, точніше, воно виникає по той бік усього того, чого може йому не вистачати або що може задовольняти його» (курсив наш — Н.Ш.) [1, с. 314]. Тобто світ залишається таким же, але він стає іншим — пори року, години доби, розташування будинків, довжина вулиць, — усе це не змінюється, але воно стає лише фоном для розмови з Іншим, похідним від зустрічі з ним.

Звернімо увагу на той факт, що різнобарв'я цей світ набуває саме завдяки слову: «Світ стає вимовленим, ... може бути запропонованим» [1, с. 127], — знаходимо в «Тотальності і Нескінченному».

Отже, замало щось зробити в цьому світі для Іншого, необхідно про це сповістити, закликаючи його до «участі» у творенні цього світу. За допомогою вербальної комунікації світ повсякденності набуває сенсу: «Мова — це виробництво смислу» [1, с. 100]. Інакше кажучи, ситуація промовляння презентує Іншому водночас Я, його дії та культуру.

Так здійснюється вишукана агресія Іншого: якими б насиченими не були дії Я, Інший перекидає їх своєю бездіяльністю. «Засоби» спілкування Іншого — слово, обличчя, погляд. Протидія Іншого радикально відмінна від фізичного опору.

Звертаємося до «Філософії та ідеї Нескінченного»: «Звичайно, Інший піддається моїй владі... Або з усіх сил чинить опір... Я міря-

ює з ним силами. Але... і тут він мені відкриває своє обличчя — безмежно неозброєні очі, — прямою, абсолютною щирістю свого погляду... Тут встановлюється зв'язок не з надто сильним опором, але з абсолютно Іншим — ... з етичним опором» (курсив наш — Н.Ш.) [1, с. 298–299]. І тут криється ще одна проблемна ситуація філософії Левінаса.

Виникає питання: культура повсякденності, що базується на «філософії Іншого» — це культура пасивності? Для відповіді на це запитання знову пригадаємо історико-культурний контекст формування поглядів Левінаса. Друга світова війна і Голокост. Абстрактна ідея «вищої раси» втілюється в життя — знищуються всі «зайви», захоплюються нові території.

Зробимо відступ до психології, історія якої багата на експерименти, проведені у ХХ ст. у зв'язку з вивченням феномену насильства. Зокрема Ф. Зимбардо організував сумнозвісний «Стенфордський експеримент» 1971 р., який довелося терміново припинити, адже студенти, котрим було доручено виконувати роль «наглядачів» у імпровізованій тюрмі, встановили диктат насильства. Цей експеримент ще раз підтверджує, що наділення владою — це випробування на людяність, ситуація постійного вибору між свавілям і допомогою.

Тепер повертаємося власне до формування думки Левінаса. І додаємо сюди численні приклади того, як солдат Третього Рейху тією ж рукою, що тримав зброю під час бойових дій і масових розстрілів мирного населення, на будинку якоїсь багатодітної родини в окупованому населеному пункті вивіщував табличку з написом про карантин, ділився хлібом, сірниками.

Поєднаємо історичні реалії і відступ у психологію. Війни і геноцид винищують безликі маси — сотні, тисячі, мільйони людей. Натомість теорії, стратегії, плани, — поступаються місцем, коли відбувається ситуація зустрічі обличчям-до-обличчя. Самі очі, без дотику, коли людина стоїть або перед своїм майбутнім співбесідником, або перед потенційним катом. Усе, що ця людина могла зробити, вона вже зробила — своєю присутністю, поглядом і словом. Це і буде позиція Іншого, який, наче середньовічний лицар, виходить на поле битви з піднятим забралом.

Але реакція візаві Іншого залежатиме від його власного вибору. Той самий солдат, що має в руках зброю, має владу над своїм Іншим так само, як Інший має владу над ним. Присутність Іншого так само спокушає до насильства, як і закликає до миру. Це і буде силою Іншого: його сила — у його присутності. Все подальше — результат самостійного вибору того, хто нині має владу. Його вибір, його докори сумління, його сумніви і острах, його злочин і пам'ять про нього, поступове забуття, — усе це буде похідним від присутності Іншого.

Тобто Інший, навіть якщо є жертвою, починаючи з миті своєї присутності, стає домінуючим. Саме така радикальна думка і є основою концепції культури Еманюеля Левінаса. Спершу — вибір на користь Іншого, все інше — круги на поверхні води від кинутого в неї каменя.

Як застосувати подібні думки в сьогоднішній? Ми жодним чином не проєктуємо «філософію Іншого» на політичну і правову систему, але, розмежовуючи державні структури і суспільство, погоджуємося з тим, що можна запропонувати суспільству думку Левінаса як можливу модель взаємин.

Соціолог Н. Еліас визначає сучасне суспільство як «суспільство індивідів», підкреслюючи такою назвою водночас автономність окремих людей і необхідність зв'язків між ними [7, с. 38]. Праця, опублікована в 1939 р., відповідає нинішнім українським реаліям і зумовлює актуальність Левінасового спадку.

Надмірні спалахи насильства, численні теракти, — з одного боку, відмежовування від реалій життя у віртуальний вимір комп'ютерних ігор, Інтернету, образів та поведінки, запропонованих рекламою, — з іншого. Ствердження себе в соціумі за допомогою жорстокості, що є наслідком усамітнення. Інший — лише жертва або глядач цього самоствердження. Замість такої поведінки Левінас пропонує шанобливе ставлення до Іншого. Самоствердження у взаємодії з соціумом, поступове розширення меж свого простору — замість загарбницької агресивної поведінки для того, щоб завоювати повагу і стати героєм п'ятихвилинного сюжету вечірнього випуску новин.

Відтак, у згоді прийняти Іншого перехрещуються теми відповідальності, заручника, справедливості як міри у визначенні насильства. Інший стає центром левінасової етики, яка і є основою концепції культури повсякденності. У проєкції на повсякденність ці ціннісні орієнтири корегують людські взаємини, впорядковують щоденне життя. Але питання, яким чином це здійснюється і які саме елементи культури повсякденності підпорядковуються Іншому, — потребує окремої уваги і детального аналізу, тому це є темою інших розвідок.

Проведене дослідження дозволяє дійти таких висновків.

Філософія свідчення, створена Еманюелем Левінасом, є даниною пам'яті жертв Голокосту. Водночас, осмислення цієї події виводить філософа на рівень загальнолюдських запитань. Погляд на Катастрофу не лише як на фізичне винищення єврейської нації і підриг конфесійних позицій юдаїзму дозволив сформулювати запитання, відповіді на які є актуальними понині.

Філософія свідчення-жертвності, виникнення якої зумовлене перебуванням Левінаса в концтаборі, синхронізує інтерес

осмислення Іншого з темою культури повсякденності. Центром роздумів філософа стає категорія Іншого. Саме на нього, на думку філософа, має спрямовуватися орієнтація будь-якої людської діяльності, що дозволить запобігти насильству. Така позиція водночас дозволяє затвердити невзаємність у ставленні Я до Іншого (Левінас це називає «асиметричною етикою») та переконатися, що філософ не пропагує пасивності суб'єкта в культурі повсякденності.

Звертаючись до теми насильства, Левінас уводить до наукового обігу поняття заручника як того, хто актом жорстокості або жестом порятунку стає пов'язаним з Іншим. Певною мірою йдеться про кругову поруку, але з чітким етичним наголосом, де ключовою є відповідальність. У такому ракурсі звернення до Іншого аналогічне передстоянню перед Богом. Поза конфесійних позицій йдеться про радикальний жест визнання Іншого як домінуючого. Обидві позиції стають можливим напрямком руху ціннісних орієнтирів сучасності. Усвідомлення цього і дозволяє говорити про Іншого як джерело майбутнього.

Культура повсякденності, що базується на етиці Іншого, розглядається Левінасом у позитивному ракурсі як поле реалізації Я, що є похідним від тези про свідчення жертви як свідчення самим фактом життя, а також підкріплено посиланнями на сакральні тексти юдаїзму та християнства.

Спростовуючи агресію, Левінас зовсім не пропонує протилежності злу насильством. Ситуація вербальної комунікації з Іншим є вершиною цієї філософії, яка не заперечує людської активності, а, навпаки, спрямована на утвердження повсякденності. Але саме згадка про здатність Іншого промовляти до Я є спробою профілактики насильства в сучасному світі через нагадування про те, що будь-який конфлікт можливо вирішити за допомогою слів.

Думка Левінаса з етики післявоєнного світу сягає етики соціальних інститутів, формулюючи запитання про справедливість. Але цей розвиток думки демонструє недостатню розробленість соціального вчення у філософії Левінаса, оскільки орієнтується на взаємини «обличчям-до-обличчя», які існують у контексті суспільства.

Означення Іншого як джерела майбутнього дозволило проаналізувати питання відповідальності як перспективи взаємин Я та Іншого та як етичного підґрунтя культури повсякденності. Було розглянуто сутнісні ознаки концепції культури повсякденності в контексті «філософії Іншого». Натомість наші висновки могли б стати відправною точкою для експлікації функціонального виміру концепції, зокрема для того, щоб визначити, які елементи повсякденності взаємодіють один з одним, орієнтуючись на по-стать Іншого.

Список літератури

1. Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Эмманюэль Левинас. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. — 416 с. — (Книга света).
2. Левинас Э. Трудная свобода / Э. Левинас ; пер. с франц. — М. : РОССПЭН, 2004. — 752 с.
3. Левінас Е. Філософія, справедливість і любов / Еманюель Левінас // Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Е. Левінас / [пер. з франц.]. — К. : Дух і Літера : Задруга, 1999. — С. 119–139.
4. Малахов В. Номо obses. Феномен заложничества и человеческая идентичность / Виктор Малахов // Человеческая целостность и встреча культур : [сост. К.Б. Сигов]. — К. : Дух і Літера, 2007. — С. 83–108.
5. Сигов К. Проблема разрыва между онтологией и этикой в современных учениях о человеке / К. Сигов // Альфа и Омега. — 2002. — №2(32). — С. 204–220.
6. Сокулер З.А. Герман Коген и философия диалога / З.А. Сокулер. — М. : Прогресс–Традиция, 2008. — 312 с.
7. Элиас Н. Общество индивидов / Норберт Элиас ; пер. с нем. — М. : Праксис, 2001. — 331 с.
8. Ямпольская А.В. Герменевтика прощения у Левинаса / А.В. Ямпольская // История философии и герменевтика — 2 [отв. Ред. А. И. Алёшин] ; М. : РГГУ, — С. 106–113.
9. Putnam H. Levinas and Judaism / Hilary Putnam // The Cambridge Companion to Levinas / [ed. by Robert Bernasconi, Simon Critchley]. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — P. 33–62.
10. Skarga B. Emmanuel Levinas: kultura immanencji / Barbara Skarga // Studia filozoficzna. — 1984. — №9(226). — S.137–152.
11. Wright T., Huges P., Ainley A. The Paradox of Morality: an interview with Emmanuel Levinas / Tamra Wright, Peter Huges, Alison Ainley // The provocation of Levinas. Rethinking of Other / [ed. by R. Bernasconi and D. Wood]. — England. : Routledge, 1988. — P. 168–181.

Надійшла до редколегії 09.12.2009 р.

УДК 130.2:167.5:7.0038.6

В. А. СУКОВАТА

«ДІЛОВА ЖІНКА» ЯК ІНШИЙ У ПОСТРАДЯНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ І МАСОВІЙ СВІДОМОСТІ

Аналізуються образи «ділових жінок» у радянському та пострадянському кінематографі в порівнянні з американським кіно останніх років. Зроблена спроба впровадження феміністської методології та постструктуралістської критики знаків в українську культурну антропологію на матеріалі радянського та пострадянського кіно.

Ключові слова: ділова жінка, феміністська методологія, культурна антропологія.

Анализируются образы «деловых» женщин в советском и постсоветском кинематографе в сравнении с американским кино последних лет. Сделана попытка внедрения феминистской методологии и постструктуралистской критики знаков в украинскую культурную антропологию на материале советского и постсоветского кино.

Ключевые слова: *деловая женщина, феминистская методология, культурная антропология.*

This is analyses representations of «business women» in the Soviet and Post-Soviet movie in comparison with an American cinema of last decades. This is an attempt to introduce Feminist methodology and Poststructuralist criticism of signs in Ukrainian cultural anthropology on the material of Soviet and Post-Soviet movie.

Key words: *bussiness woman, feminist methodology, cultural anthropology.*

Актуальність теми зумовлена необхідністю внеску західних теоретичних досягнень в українську культурну антропологию, зокрема теорію гендеру і візуальних мистецтв, які є маловідомими в широкій академічній аудиторії в Україні. Рух української освіти в напрямі інтеграції в європейську культуру потребує розвитку не тільки західних інститутів демократії, але й адаптації гендерного лібералізму в масовій та академічній культурі України, впровадження постмодерністської і феміністської візуальної критики на матеріалі еволюції жіночих образів у кіно та вияву ідеологічної спрямованості цих образів і гендерних стереотипів.

Мета дослідження — вивчити роль гендерних стереотипів як принципів репрезентації жінок у радянському і пострадянському кіно в порівнянні з американськими фільмами, в яких головною героїнею є «ділова жінка». Новизна роботи зумовлена тим, що донині в українській культурології не досліджені рецепції жіночих образів у масовій свідомості і кіно. Постаті жінок-професіоналів у кіно досліджувалися в працях деяких американських науковців, що працювали в галузі критики масової свідомості, гендерного аналізу реклами, феміністського психоаналізу (Таня Модлескі, Енн Каплан, Барбара Крид). Теоретики, що працювали в галузі семіотичного аналізу популярної культури також розглядали цю проблему (Умберто Еко, Ролан Барт); в українській культурній антропології гендерна методологія є новою і маловідомою, проблема репрезентації «ділових жінок» у радянському й пострадянському кіно з позицій гендерного аналізу та теорії «іншого» ніколи раніше не досліджувалася. Автор ґрунтується на феміністській методології дослідження, згідно з якою жінка виконує роль «іншого» в традиційній культурі (Симона де Бовуар, «Друга стаття»), а ділова жінка — тим більше, оскільки традиційне суспільство сприймає дійсно ділову, талановиту жінку як небезпечного суперника; тому жіноча професійна діяльність

негативно ролі жінки в масовій свідомості: як «кумедна», або «асексуальна», або «агресивна».

Автор доводить, що гендерні упередження відіграють значну роль у конструюванні жіночих постатей у радянському та пострадянському кінематографі. Результати дослідження можна використовувати при викладанні курсів з філософської антропології, гендерної теорії, культурології.

Безперечно, в сучасній культурі телебачення і кіно є найважливішими та наймогутнішими стратегічними засобами освіти, виховання, які формують життєві цінності, стереотипи й ідентичність суб'єкта. Технології ХХ ст., розвиток телебачення, кіно істотним чином трансформували суспільну свідомість, яка зі «слухаючої» перетворилася на ту, що «дивиться»: «Будь-який кінематограф створює свій світ, свій простір, який населяє своїми людьми... Якщо я це чую, то цілком припускаю, що відомості можуть бути помилковими. Інша справа, якщо я щось сам бачу», — характеризував Ю.М. Лотман [1, с. 17] відмінності в передаванні художньої інформації вербальними і візуальними засобами.

Розуміння значного впливу кіно на масову свідомість привернуло увагу західних дослідників — Лори Малві, Кайї Силверман, Терези де Лауретіс — до вивчення візуальних репрезентацій жінок і створення гендерних стереотипів засобами кінематографа, починаючи з останньої чверті ХХ ст. Американська дослідниця Т. Модлескі [4] найдетальніше вивчала репрезентації гендеру в масовій культурі, і її центральний висновок — гендер є фундаментальною категорією масової культури, перш за все, тому, що сама масова культура асоціюється зі сферою «жіночого», тоді як «висока», елітарна культура — зі сферою «чоловічого». Такі жанри сучасної популярної культури як серіали, «ситками», містичні трилери мають певні риси «жіночості» не тільки в сенсі глядацької аудиторії, але і в конструюванні типів відео-нарацій. При цьому жінка залишається «Іншим», «чужим», об'єктом «культурного відчуження» і «чоловічого спостереження», згідно з теоріями Симони де Бовуар, Лори Малві та Жака Лакана.

Західні автори відзначали [2], що роль жінки часто зводиться до відтворення або підтвердження існуючих у суспільстві гендерних упереджень і традиційних культурних «міфів», які весь спектр проявів «жіночого» зводять до набору з трьох-п'яти жіночих постатей: «добродійна мати» або «порочна мати», «жінка-ангел» або «жінка-спокусниця». При цьому ніхто з режисерів (і глядачів) не вважає за потрібне обмежувати репрезентації маскулинності виключно функцією «батька» або «коханця». Більшість західних авторів [5] погоджується з тим, що жінки в кінематографі є проєкцією чоловічих страхів і фантазій, які не мають ніяких зв'язків із реальністю. Гендерні дослідники кінця ХХ ст. ставили перед

собою завдання вивчення культурних умов, у яких перебуває жінка в суспільстві, для того, щоб розглянути, як ці умови впливають на репрезентації жіночого на телеекрані [6].

Зі зростанням впливу жіночого визвольного руху на Заході і вилученням найодіозніших гендерних тверджень із суспільного дискурсу актори і режисери усвідомлювали необхідність зображення жінок нового типу: не-спокусниць, не-жертв і не господинь, стурбованих виключно веденням домашнього господарства та бажанням утримати чоловіка, але жінок, активних у кар'єрі, політиці, бізнесі, творчості. Голлівудське кіно 80-90 рр. XX ст. не тільки відображало нове розуміння жіночності і зміну статусу жінки в суспільстві, але формувало нові практики жіночої успішності, упроваджувало його в масову свідомість і легітимувало в західній (американській) культурі образ ділової, успішної, визнаної жінки як ідеал нового типу. У контексті західних досліджень кіно і сучасної масової свідомості вважаємо за необхідне розглянути: до якого типу гендерної «ідеальної поведінки» змушує пострадянських жінок вітчизняне кіно як впливовий інструмент формування громадської думки? Які конструкції «успішної жінки» в бізнесі або науці, політиці, пропонує сучасне кіно?

Нині можна назвати декілька проблем, пов'язаних із репрезентацією успішних жінок у масовій українській свідомості. По-перше, основними персонажами наративів про бізнес і політику є чоловіки, жінки в більшості сучасних фільмів виконують виключно допоміжні ролі (наприклад, у пострадянському «гангстерському бойовику» «Бригада»); по-друге, навіть фільми останніх років відтворюють традиційні «гендерні стереотипи» і міфи півстолітньої давності (наприклад, брутальне ставлення до жінок у відомих фільмах «Брат», «Ворошиловський стрілець», «Кат»). Цей підхід відтворює в пострадянській аудиторії традиційну міфологему про чоловіка-господаря в образі «ковбоя-мачо» і жінку як підлеглу, якій у гендерній структурі відводиться традиційний локус «жертви» і «страждання».

Очевидно, що більшість анти-жіночих культурних міфів і відсутність у пострадянському публічному дискурсі позитивних образів «кар'єристок» походить ще з властивого сцієнтистській інтелекції іронічного скепсису з приводу «дам-емансипе»: згідно з цим міфом будь-яка активна робота, кар'єра, особливо в бізнесі, позбавляє жінку її «жіночності» і сексуальної атрактивності. Протягом багатьох століть жіночу успішність розуміли однозначно: шлюб оцінювався як основна жіноча мета, досягнення якої й було змістом «жіночої кар'єри», «жіночих амбіцій» і дозволяло жінці артикулювати себе в культурі хоча б у ролі «дружини» (або «дочки», «матері») якого-небудь чоловіка. У радянському минулому громадська думка легітимувала «жіночий кар'єризм» тільки як

компенсацію невдалого особистого життя: жінка-начальник мала бути в чомусь ущербною, за визначенням (наприклад, як у відомому радянському кіно «Службовий роман»). Радянська масмедійна культура створювала такі зовнішні умови й такі матриці інтерпретування, які не «дозволяли» жіночому суб'єктові відчувати себе щасливим, не будучи маркірованою шлюбом і дітьми. Таким прикладом може слугувати феномен Катерини Фурцевої, що була міністром культури СРСР протягом 14 років. Її доля, незважаючи на успішну по всіх критеріях кар'єру, інтерпретована в мета-нарративах преси, кіно та «газетних пліток» як «трагічна», все значення якої зведено до невдалих шлюбів і самогубства, спровокованого саме відсутністю чоловіка і шлюбу.

На відміну від сучасного західного кінематографа, в радянському і пострадянському кіно образ ділової успішної жінки як варіант гендерної ідентичності ще не є розробленим, і це обмежує розвиток жіночої успішності в самому суспільстві, оскільки легітимує нетерпимість до жіночого професійного успіху; в пострадянському суспільстві відсутня модель «успішної жінки», яка б не перекривалася парадигмою «вдалого шлюбу»; кіно і мас-медіа поширюють цю концепцію. Упровадження в маси образу «багатого чоловіка», котрий є панацеєю від усіх незгод, можна розглядати як цілеспрямовану політичну акцію, мета якої — обмежити кар'єрні зацікавлення жінок.

Інша теза, що також розтиражована пострадянською пресою і перешкоджає соціальній активності українських жінок, полягає в тому, що нав'язує суспільній свідомості ідею про роль жінки виключно як «берегині», «відтворювачки роду», за чим немовби логічно зумовлене її «відчуження» від політичної і економічної активності. Насправді, надання жінці виключно «духовної влади» у сфері національних, культурних цінностей відбувається знову-таки в обмін на усунення її як конкурента зі сфери бізнесу, творчості і політики. Так, пострадянські преса, кіно, телебачення послідовно формують іншість жіночого суб'єкта як засіб її відчуження від влади й авторитету.

Проте перед жінками, чії творчі і соціальні амбіції не обмежуються сферою материнства та споживання, постає проблема співвідношення свого життєвого сценарію до легітимної культурної моделі жіночості, яка в пострадянській культурі понині не розроблена. Як свідчить аналіз, жінки — успішні в політиці, бізнесі і кар'єрі — змушені інтерпретувати свою ідентичність кількома обмеженими стандартами або: 1) «адаптуючи» її під традиційні зразки ідеологізованого минулого («берегиня», «матір нації»); 2) через модернізацію соціалістичних конструктів радянського минулого («активістка», «туристка» тощо); 3) відповідно до моделей західної культури, що перенесені на пострадянський ґрунт;

4) винаходити власні форми саморепрезентації, що складаються з гендерних стереотипів минулого й теперішнього.

При цьому слід зазначити: якщо стереотип чоловічого професійного успіху активно експлуатується в західному і пострадянському кіно через образи чоловіка — «першопроходця», «Тарзана», «Конана-варвара», який веде війну «з усіма проти всіх» в екстремальних умовах, то «бізнес-леді» на телеекрані і в суспільному дискурсі почастило значно менше: вони позбавлені харизми. Типова «ділова жінка» в кіно радянського періоду — це «сухар», трудоголік, незатребувана сексуально (наприклад, у фільмі «Службовий роман»), режисер відмовляє їй у зовнішній привабливості, вона репрезентує себе підкреслено мужикоподібними рухами, що дозволяють бачити в ній виключно «товариша», істоту «третього роду». Жіноча ділова активність у народній свідомості завжди інтерпретувалася в дещо комічному сенсі і не дозволяла жінкам ставати героїнями першого ряду. Жінка зображується як «Інша», «чужинка» у сфері ділової або політичної активності.

Єдиний шлях для «кар'єристики» радянського періоду завоювати глядацькі симпатії було ... закохатися! Відкинувши незалежність і неприступність, показати, що вона просто «баба», а не «конкурент». До цього, в радянській традиції в партнери найуспішнішій жінці прийнято було «делегувати» соціально неблагополучного героя, архетип «Смелі на печі», прикладом можуть слугувати мезальянси в культових фільмах радянського періоду «Москва сльозам не вірить» і «Службовий роман». Мабуть, бути і діловою, і красивою, і коханою, і багатою для однієї жінки, з позицій радянської масової свідомості, було забагато, тому і в кіно високий суспільний статус жінки багато чоловіків сприймали як особисту образу або гендерну катастрофу, як агресію «іншого» на базові культурні засади.

На відміну від радянських і пострадянських традицій, у західному кінематографі разом з лінією, що романтизує традиційну гендерну гру «Ти — Джейн, я — Тарзан» (наприклад, у американських фільмах «Кучерик Сью», «Непристойна пропозиція», «У джазі тільки дівчата», «Крокодил Данді» та ін.), існує могутній напрям, що репрезентує прогресивну точку зору на ділову активність жінок. І створення позитивних гендерних сюжетів жіночої успішності на американському телеекрані істотно полегшує формування власних сценаріїв для західних жінок, які намагаються домогтися соціального успіху. Героїні американських кінострічок «Кара небесна» або «Мовчання ягнят» активні і цілеспрямовані, не допускають сексистської поблажливості до своєї кар'єри, вони покладаються на свій розум і професійну компетентність більше, ніж на сексуальні або «материнські» здібності. Нового звучання фільмам додає фінал, згідно з яким саме завдяки успішній кар'єрі

(а не відмові від неї!) героїні здобувають і «своє жіноче щастя» — Принца-Помічника — в образі закоханого героя. Толерантність західного демократичного мислення виявляється в тому, що професійно успішній жінці «дозволяється» виграти відразу п'ять призів: кар'єру, славу, любов, матеріальну незалежність і глядацькі симпатії (наприклад, в американській комедії «Ділова дівчина»).

Жіночі персонажі таких американських комедій як «Звичка одружуватися», «Золота дитина», «Ваша пошта», «Високоповажний джентльмен», деяких інших, хоча й не вважають себе діловою або фінансовою елітою, проте їх творча обдарованість, самостійність, активна позиція і духовне лідерство дозволяють інтерпретувати їх життєві сценарії як кіноверсії «жіночої успішності», як особисту і соціальну реалізованість, що не перекривається заміжжям. Гендерна мораль цих фільмів упроваджує в несвідоме західної мас-культури маркованість жінки як «успішної» незалежно від суспільного статусу її чоловіка.

На відміну від американських, більшість кіногероїнь радянського періоду ніколи не намагалася перевершити чоловіка ні в професії, ні в особистих творчих талантах; їх символізм відтворював і фіксував у свідомості мас архетип трудового ентузіазму («Свинарка і пастух») або а-сексуального (чернечого) подвижництва («Весна на Зарічній вулиці»), романтичної безрозсудності («Іронія долі») або мовчазної жертви («Польоти уві сні і наяву», «Осінній марафон»), і все це на фоні абсолютної байдужості жінок до власної професійної історії, до всього, окрім Кохання, зазвичай, невдалого.

Чи було створення подібних архетипів «державним замовленням»? На наш погляд, так. Якщо на телеекрані і з'являлися самовпевнені, напористі, честолюбні героїні, то їх професійна компетентність виявлялася немовби «зниженою», з одного боку, комізмом у зображенні (наприклад, у «Смугастому рейсі», «Шукайте жінку»), з іншого — обов'язковим прагненням «вийти заміж» і «любовним стражданням» за чоловіком. Тільки два фільми, розділені часовим проміжком у п'ятдесят років не відповідають «радянській антижіночій традиції», це: «Весна», режисера Г. Александрова (1947) і «Бідна Саша» Г. Кеосаяна (1997).

З одного боку, «Весна», знята в епоху розквіту сталінського тоталітаризму, містить джерела майбутніх «учених-сухарів». З іншого — деконструкція стереотипу професії вченого як «антижіночої» і «а-сексуальної» відбувається в межах самого фільму: як ми пам'ятаємо, не інфантильна поступливість опереткової співачки Шатрової, протягом семи років животною на другорядних ролях, а самовпевненість і натиск «професорші» Нікітіної допомогли артистці отримати ангажемент у кіно та викликати інтерес

головного героя — Великого Режисера, що побачив у неабиякій жінці персону, рівну йому по глибині і таланту.

Героїня Віри Глаголевої з «Бідної Саші», пострадянської комедії, на нашу думку, тісно пов'язана з «кар'єристками мимоволі» з фільмів «Москва сльозам не вірить» і «Найпривабливіша і найчарівніша». Камера кілька разів фіксує на екрані страждаючі очі героїні: зробивши блискучу кар'єру в банківському бізнесі, народивши і виховавши дочку-вундеркінда, в новорічні свята вона відчуває себе зраженою всіма чоловіками зі свого оточення, поки не з'являється Він — Лицар без страху і докору, інтелігент, комп'ютерний геній, застосування талантам якого в умовах ринку знайшлося тільки ... в колонії.

Проте мелодраматизм сюжету «Бідної Саші», улюблений традиційною радянською гендерною мораллю, цим обмежується: насправді «банкїрша Ольга» зовсім не така вже беззахисна; вона готова боротися і — перемогти, її образ не має однозначного визначення. «Або-або» — дилема «мати» або «начальник» — не перетворюється для неї на внутрішній конфлікт. Новизна образу «банкїра Ольги» як моделі «пострадянської жіночої успішності» в тому й полягає, що, незважаючи на криміногенність свого бізнесу і непросту сімейну ситуацію, ця жінка впевнена у своєму праві відчувати себе «щасливою»; сексапільною робить її не слабкість і жертвовність, а незалежність, амбіції і філософія успішності, що репрезентує вона. В образі «сильної жінки» романтизується нова концепція жіночності і краси, що втілює ліберальні ідеали кінця 1990-х, адаптовані до слов'янської традиції. У цьому, безумовно, позитивний зміст фільму.

На жаль, сучасна українська масова кінокультура не прагне створювати кіно-історії жіночого професійного успіху. Тому для багатьох українських жінок реалізація себе в кар'єрі виявляється формою «культурної трансгресії», подоланням гендерних меж і «скляного даху» в професії. Формування гендерної рівності в культурі та масовій свідомості — неодмінна умова розвитку цивілізованого соціуму, ознака справжньої демократії і політичної стабільності. Формування середнього класу, фінансової, ділової еліти неможливе без участі жінок. Однією з найважливіших складових демократизації політики і бізнесу є моральна легітимація жіночого професійного успіху як феномену, що співвідноситься з аксіологічною шкалою основних морально-релігійних, культурних ідеалів нації. Тому трансформація гендерної свідомості суспільства, перехід жінки із статусу «соціального Іншого» в просторі соціального та професійного успіху залежать і від стратегій, які впроваджує пострадянське кіно в масову свідомість.

Список літератури

1. Лотман Ю.М. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М., Цивьян Т.В. Избранные статьи. — Таллинн, 1994. — 205 с.
2. Kaplan A. Women in Film Noir / A. Kaplan. — London, 1980. — 256 p.
3. Lauretis T. de. Alise Doesn't: Feminism. Semiotics. Gender / T. de. Lauretis. — Bloomington : Indiana University Press, 1984. — 280 p.
4. Modleski T. Studies in entertainment / T. Modleski. — Bloomington : Indiana University Press, 1986. — 273 p.
5. Mulvey L. Visual and Other Pleasures / L. Mulvey. — Bloomington : Indiana University Press, 1989. — 203 p.
6. Penley C. The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis / C. Penley. — Minneapolis : University of Minnesota Press, 1985. — 195 p.

Надійшла до редколегії 16.12.2009 р.

УДК 130.2+101.9

В. С. МІРОШНИЧЕНКО

**С. Л. ФРАНК: ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ ЯК МОДУС
КОНЦЕПЦІЇ НЕЗБАГНЕННОГО (АСПЕКТИ КУЛЬТУРИ,
РЕАЛЬНОСТІ, «ЩО САМОВІДКРИВАЄТЬСЯ»,
І АБСОЛЮТНО НЕЗБАГНЕННОГО)»**

Досліджується філософія культури С. Л. Франка як модус концепції незбагненого. Зосереджується увага на складових незбагненого: реальності, «що самовідкривається», та Абсолютно незбагненому.

Ключові слова: Абсолютно незбагнене, антиномістичний монодуалізм, Бог, культура, ми-буття, особистість, реальність, «що самовідкривається», християнський реалізм.

Исследуется философия культуры С. Л. Франка как модус концепции непостижимого. Сосредотачивается внимание на составных частях непостижимого: самооткрывающейся реальности и Абсолютно непостижимом.

Ключевые слова: Абсолютно непостижимое, антиномистический монодуализм, Бог, культура, мы-бытие, личность, самооткрывающаяся реальность, христианский реализм.

InvestigatethephilosophyofcultureasamodeofconceptionsS.L.Frank Unknowable. Focuses on the constituent parts of the Unknowable: reality of a self-revelation and Absolutely incomprehensible.

Key words: Absolutely incomprehensible, antinomistical monodualism, God, culture, we-being, person, reality of a self-revelation, christian realism.

Мова маніфестації досвіду культури може вирізнятися своїми методами та способами, які покликані розкрити певні ракурси культури та вказати на її відмінності від інших досвідів пізнання

реальності. Таким чином, головне питання полягає не стільки в порівнянні культури з іншими ланками реальності, скільки у визначенні істотних ознак та основ самої культури. Подібна операція з визначення глибинних джерел, істотних ознак культури уможливлена, зокрема, завдяки метафізичній системі всеєдності С. Л. Франка. Принциповою в такому разі є праця С. Франка «Незбагненне. Онтологічний вступ до філософії релігії» (1939), котра багато в чому підсумовує всі напрацювання російського мислителя. Основні положення і висновки цієї праці використовуються як методологічне підґрунтя статті, надають їй необхідний понятійний інструментарій та теоретичні моделі. Метою статті є осмислення ключових тез франківської концепції незбагненого в її співвідношенні з ідеєю культури, ґрунтуючись на конкретних аспектах цієї концепції. Для якісного досягнення мети в статті вирішуються такі дослідницькі завдання: проаналізувати значення культури і незбагненого як реальності, «що самовідкривається», та культури й Абсолютно незбагненого. Актуальність дослідження полягає в тому, що метафізика всеєдності С. Франка, будучи чіткою і виваженою системою, надає максимальні відповіді на питання, котрі пов'язані не лише з культурою як утворенням, що бутує у світі і змінюється, але вона наближається до глибинних підвалин культури, котрі не залежать від впливу часу та простору. Система С. Франка вбачає трансфінітне і трансдефінітне в культурі та, зрештою, маніфестує її як антиномічну, всеєдину і незбагненну. Утім, незбагненність не означає заперечення культури чи її складових. Навпаки сам принцип заперечення чи «потенційоване заперечення» уявляється конститутивним для культури. Зрештою цей принцип набуває завершеної форми в трансцендентальній логіці й антиномістичному монодуалізмі, котрі якнайточніше сприяють певному пізнанню культури.

Таким чином, досягнення мети статті складається з двох частин: 1) аналіз культури і реальності, «що самовідкривається», 2) культури й Абсолютно незбагненого. Перша частина мети пов'язана з соціоантропологічною складовою метафізики С. Франка, а друга — з ідеєю Абсолюту (або Бога). Варто підкреслити, що співвідношення культури й Абсолюту важливе з огляду на питання, котре стосується проблеми кризи культури і теодицеї.

У цілому проблеми соціальної філософії (або «ми-філософії»), антропології, проблеми Абсолюту в метафізиці всеєдності С. Франка досліджені достатньо. Відкритим залишається питання про співвідношення культури, особистості, соціуму, Бога, а конкретніше — ідея незбагненності культури, як культури особистості та суспільства, її зв'язку з Богом. Серед авторів, у чиїх працях найчіткіше досліджуються проблеми соціальної філософії, антро-

пології (зокрема й персоналізму) і релігійної філософії, можна виділити — Г. Аляєва [1], Є. Амеліну [2], К. Вамбауер (С. Vambauer) [22], В. Вершину [4], П. Гайденко [5], І. Євламπίєва [6], П. Елена [21], о. В. Зелінського [7], Б. Кзардібон (В. Czardybon) [23], о. І. Крекшина [8], С. Малиновську [9], О. Марєєву [10], В. Мойсеєва [11], О. Назарову [12], с. Т. Оболевич [13] та ін.

Теоретична реконструкція й аналіз філософії культури С. Франка не вичерпуються лише сферою предметного буття¹, але переходить до сфери реальності, «що самовідкривається». У цій сфері зберігаються загальні методологічні установки щодо культури й сфери предметного буття. Ідеться про буття «ми» й особистість у тому вигляді, в якому вони маніфестувалися С. Франком у праці «Незбагненне». У цьому конкретному випадку акцент ставиться на безпосередній констатації моменту незбагненності буття «ми» й особистості, а не на загальних характеристиках. Це необхідно для того, щоб глибше зрозуміти незбагненність/антиномічність культури у зв'язці — «культура-особистість-соціальність». Тому актуальність убачається в розширенні поля незбагненності культури, до якого додається соціально-антропологічний компонент.

Згідно із С. Франком, соціальна філософія може бути побудована на усвідомленні первинного буття як «ми». У праці «Незбагненне» буття «ми» розкривається як трансцендування «я» «назовні» й, одночасно, його трансцендування «всередину». Буття «ми» є внутрішньою стороною відносин «я-ти», водночас, особливим родом буття, проявом чого може слугувати його здатність до певного відчуження від самобуття «я», певне «стояння» зовні. Це можливо завдяки здатності «я» відокремлювати своє безпосереднє самобуття від сфери буття «ми», «тоді я маю досвід, що «я» перебуваю у відношенні не лише до «ти», а й до «ми» як такого» [19, с. 381]. Таким чином, життя людини позиціонується С. Франком розділеним на дві складові: 1) «інтимне», «відокремлене», «самотнє» життя «я» і 2) соціально-оформлене «я», як частина єдності «ми». Відповідно до цієї позиції С. Франк виводить ідею третього як «ціле, котре складається з «я» і «ти», яке нібито володіє певним буттям для себе, поряд із двома одиничними людськими істотами, котрі входять до його складу» [19, с. 381]. Окремі «я» не існують раніше, ніж «ми». «Ми» не виникає в результаті об'єднання де-

¹ Необхідно підкреслити, що ідея культури в контексті концепції Незбагненого С. Л. Франка у сфері предметного буття досліджується в статті Мірошниченка В. С. Незбагненність культури: металогічний проект філософії культури С.Л. Франка / В.С. Мірошниченко // *Культура України: зб. наук. пр.* Вип. 27. Культурологія. Мистецтвознавство. — Х. : ХДАК, 2009. — С. 157–165.

кількох, ще до «ми» існуючих, «я». «Ми» — первинна реальність стосовно до будь-якого окремого «я». «Я» вкорінене в бутті «ми», без «ми» або до ми, не було б і «я». Співвідношення «я» з «ти» означає, що спочатку повинно бути щось ціле, щоб у ньому можна було виділити, диференціювати одну й іншу протилежні сторони. Єдність «ми» якраз і є такою початковою цілісністю, в межах якої можуть конституюватися «я» й «ти». Як відзначав С. Франк: «... «ми» не є множиною першої особи, не «багато я», а множина як єдність першої та другої осіб, як єдність «я» і «ти» («ви»)»... «Ми» є якоюсь первинною категорією особистого людського, а тому й соціального буття» [17, с. 51].

Отже, буття «ми» є, для С. Франка, внутрішньою основою «я-буття». Буття «ми» передбачає і припускає антиномію між собою та буттям «я» як внутрішнім самотуттям. «Буття «ми» має немовби нестримну тенденцію відчужуватися від мене, вростати в предметний світ, іти мені назустріч як зовнішня, сама по собі суцзя реальність — й іззовні визначати мене та володіти мною» [19, с. 382–383]. При цьому для С. Франка буття «ми» було не зовнішньою, тілесною, реальністю окремих людей, котрі складають суспільство, а невидимою, безтілесною єдністю «ми», яка охоплює і захоплює нас як надчасова єдність, не приурочена до окремого людського життя [19, с. 383].

«Ми» як відчужена від «я» сфера може редукуватися до безособового «воно». «Воно» — це предметне «ми». Таке редуковане «ми» являє собою момент ірраціональності космічного начала, природну стихію або «предметне «ми»». Як приклад редукованого «ми» С. Франк наводить дію норми закону або державного припису. Предметне «ми» не є тільки ірраціональним, але й раціональним, воно являє собою єдність раціонального та ірраціонального, буття «ми» — трансраціональне. «Буття «ми» не є елементарно-космічною, стихійною єдністю життя, а є водночас раціональною єдністю спільного порядку і спільної мети життя» [19, с. 384]. Тобто на прикладі суспільного буття «ми» можна спостерігати розгортання трансцендентальної логіки С. Франка та принципу антиномістичного монодуалізму.

Таким чином, «ми-буття» постає у двох формах — зовнішній (предметне «ми») і внутрішній (споконвічна глибина буття «ми»). Між цими двома формами «ми-буття» спостерігається постійне тертя й відчуження, при цьому вони мають нерозривний зв'язок між собою. Одна форма немислима без іншої, вони зумовлюють одна одну. Тобто буття «ми» підпорядковується С. Франком принципу антиномістичного монодуалізму, «сутністю буття «ми», як і взагалі будь-якої реальності, є саме незбагненне як трансраціональне; тому воно виходить за межі будь-якої чистої раціональності та ірраціональності і має всю повноту й антиномістичну кон-

кретність того, що ми розуміємо під «трансраціональним» [19, с. 385]. Також «ми-буття» можна маніфестувати як соборність, про що йдеться в праці С. Франка «Духовні основи суспільства» (1930).

У своєму трактуванні особистості (а також її пізнанні), як і суспільного буття «ми», С. Франк виходив з трансраціонально-монуалістичної настанови. Тобто певне «осягнення» особистості можливе завдяки цій установці, вона є «єдністю роздільності і взаємопроникнення», єдністю, «сутність якої полягає в її незбагненності» [19, с. 411]. На особистість поширюються ті ж позиції, що й на буття «ми» (і на культуру)¹. Особистість, згідно із С. Франком, по своїй суті є «дещо більше й інше» [19, с. 411], вона не є закінченою визначеністю, особистість — трансфінітна. Однак характер «єдності роздільності і взаємопроникнення», який конститує особистість... є єдністю вищої та підпорядкованої інстанції, єдністю самодостатньо значущої основи й того, що саме по собі безосновне та підлягає обґрунтуванню. Це — єдність двох модально абсолютно різних сфер буття, з яких глибший і головніший має незмірно-нескінченну глибину» [19, с. 411]. Зважаючи на це твердження С. Франк формулює висновок про споконвічну таємницю особистості. Таємниця особистості означає, з одного боку, що особистість не вичерпується логічним аналізом її ознак, з іншого — її реальність «є певним дивом, що перевершує всі наші поняття» [19, с. 411–412].

В особистості, котра позиціонується як споконвічне диво, згідно із С. Франком, відкривається «образ та подоба Бога». Пізнання «споконвічної» особистості здійснюється на основі *docta ignorantia*, «відаючого невідання», перед яким і відкривається особистість. Для С. Франка пізнання особистості є трансраціональним пізнанням. На його думку, сутність особистості як єдності роздільності і взаємопроникнення викривляється або психологізмом (особистість розглядається відстороненою від трансцендентного духовного буття), або раціонально-богословськи (раціонально-філософськи, коли навпаки, трансцендентне буття абсолютизується, а роль особистості зменшується), або коли трансцендентне переноситься всередину суб'єктивного самобуття, відбувається суб'єктивізація особистості. У всіх зазначених випадках спостерігається обмеження або усунення свободи [19, с. 412]. У свою чергу, саме завдяки свободі здійснюється злиття/сплетіння трансцендентного й іманентного начал особистості. Таким

¹ Про конкретний аналіз культури, персоналізму і соціуму див. — Мірошніченко В. С. Значення філософії культури в творчості Семена Франка / В.С. Мірошніченко // Практична філософія. — 2009. — №4(34). — С. 202–210.

чином, найадекватнішим способом пізнання таємниці особистості є *docta ignorantia*, сприйняття її трансраціонально, як єдність суб'єктивного й об'єктивного, іманентного та трансцендентного.

Моделювання цих висновків про незбагненність буття «ми» й особистості у сферу культури приводить до таких положень. Культура, як і буття «ми», може набувати предметності, вихолощуватися до «воно». При цьому необхідно зважати на те, що предметне буття й «опредметнена» культура не тотожні між собою, хоча й мають спільні моменти. Культура як «воно» деякою мірою протистоїть особистості, постає щодо неї зовнішньою конструкцією, наприклад, у вигляді цивілізації або матеріальної культури [14; 18]. У праці «Крах кумирів» (1924) С. Франк пропонував відмовитися від такої установки культури і звернутися до поняття «життя», тобто, на його думку, культура втрачає свою життєвість, свій глибинний зв'язок з життям, стає «чужою» та відчуженою. Однак цивілізація і матеріальна культура все-таки необхідні, питання полягає в ставленні до них людини. Згідно із С. Франком, у бутті як усеєдності, все має глибинний антиномічний зв'язок, отже, це припускає зв'язок культури, суспільства й особистості, а якщо суспільство та особистість маніфестуються як незбагненні, то й культура відіграє роль незбагненого. Тому в культурі поєднуються, переплітаються протилежності і вона також являє собою «єдність роздільності та взаємопроникнення». Культура — це єдність, котра поєднує абсолютні цінності та немислима без антиномічного зв'язку з особистістю і соціумом. Культуру С. Франк позиціонує як антиномічну, всеєдину та незбагненну.

Розглянувши культуру і сферу реальності, «що самовідкривається», необхідно звернутися до третьої сфери незбагненого у філософії С. Франка, саме до сфери Абсолютно незбагненого. Аналіз усього комплексу сфери Абсолютно незбагненого в цьому контексті не передбачається, увага зосереджується на головних аспектах, пов'язаних зі співвідношенням Бога, світу, культури, завданням удосконалення світу.

Проблему походження світу С. Франк розглядав у ракурсі змісту світового буття, питання про світ набуває онтологічного сенсу «як цілокупності фактичного та безособового буття, з реальністю «Божества»» [19, с. 517]. Вирішення питання про сенс світу С. Франк вважав за можливе лише в координатах трансцендентального мислення. У світі, як такому, відсутні (С. Франк застосовує метод заперечення) підстави його буття. Світ виникає з того, що вже є до нього, з першооснови. Тому зв'язок світу і Божества є трансраціональним через те, що участь у цьому зв'язку беруть дві сутнісно протилежні, логічно неузгоджені між собою реальності [19, с. 517]. Іншими словами, основа світу криється не в ньому самому, а в іншій реальності.

На думку С. Франка, зв'язок між Богом і світом не являє собою причинно-часового або ж позачасово-логічного зв'язку. Цей зв'язок сам по собі є трансраціональним, «чимось сутнісно-іншим», характеризується своєю незбагненністю, його часткове осягнення можливе завдяки принципу антиномістичного монодуалізму.

У зв'язку з цим виникає проблема, яка стосується створення світу. С. Франк відкидає традиційний, релігійний принцип, згідно з яким світ твориться Богом з «ніщо». Творення світу незбагненне, як і його зв'язок з Богом, «незбагненність полягає в тому, що Бог, як першооснова або першоначало, як єдність буття та цінності — жива, цілісна правда, тому «творіння» ним світу, викликання світу до буття збігаються з обґрунтуванням, даруванням цінності, осмисленням» [19, с. 519]. З Богом пов'язані вищі цінності Добра, Істини, Краси. Тому в естетичному сприйнятті Краси, згідно із С. Франком, людина долучається до вищої Божественної реальності.

Таким чином, світ, з одного боку, сам по собі не має основи. З іншого — він має свою основу в трансцендентному. Отже, можна дійти висновку, що «світ-у-Бозі» є чимось іншим, ніж світ «сам по собі». Світ не однорідний та не тотожний Богові, але він і не зовсім чужий Богу — «справжнє відношення між Богом та світом, так само як відношення між Богом і «мною», — може бути зрозумілим лише у формі трансраціонально-антиномістичного монодуалізму — як внутрішня єдність двох або як подвійність одного. Це стосується як сутності світу, так і сутності його буття» [19, с. 522]. Світ, позбавлений основи свого буття, антиномічно пов'язаний «з тим, що в самому собі несе свою основу» — зі своєю Першоосновою, зі своїм Першоначалом як Божеством» [19, с. 518].

З одного боку, «Бог ніякою мірою не є субстанцією» або «субстратом» світу, а є чимось «зовсім іншим», ніж світ» [19, с. 521]. Однак, з іншого боку — Бог як абсолютне Першоначало або Першооснова є всеєдністю, поза якою взагалі нічого не мислиме. Якщо світ, порівняно з Богом, є чимось «зовсім іншим», то сама ця «іншість» походить від Бога й обґрунтована Ним. Тому якщо світ є чимось зовсім іншим, ніж Бог, то він є саме «інше Бога». Якщо світ має буття, відмінне від буття Бога, і в цьому сенсі самостійне буття, то це розділення та зумовлена ним самостійність, по суті, самі є похідними від Бога, іншими словами, сам поділ перебуває в Богові [19, с. 521–522]. Світ — це «шати Бога», «інше самого Бога», в якому «розкривається», «виражається» Бог.

Також необхідно відзначити, що світ для С. Франка не тотожний дійсності і предметному буттю, але перебуває з ними в певному зв'язку. Світ дійсно є «фактичним», перебуває ззовні стосовно людини, але він і вкорінений у всеосяжній реальності.

Сказане про світ та Бога спонукає до роздумів про співвідношення культури і Бога. Прямих настанов у С. Франка на ці відносини не виявляється, окрім маніфестування культури з релігійної точки зору. Однак у трактаті «Незбагненне» міститься необхідний інструментарій, який сприяє реконструкції цих відносин. Сама реконструкція потребує більшого обсягу, тому обмежимося лише характеристикою, необхідною для статті.

Реконструкцію відносин культури та Бога, а також відмінності культури від світу можна здійснити на основі посилань С. Франка щодо цінностей. Бог — це єдність буття і цінності, з ним пов'язані цінності Добра, Істини, Краси. Таким чином, уже ця теза вказує на деякий зв'язок Бога та культури. Культура характеризується, в першу чергу, наявністю в ній абсолютних (об'єктивних) цінностей. Також культура безпосередньо пов'язується С. Франком з особистістю, що відокремлює її від світу, котрий перебуває поза людиною, культура є особистісною [16], хоча й антиномічною. Тобто культура долучається до Бога принаймні двома шляхами: через абсолютні цінності і через особистість. Безумовно, у всеєдності все співвідноситься з усім. Саме це співвідношення є двоїтим — зовнішнім і внутрішнім (у цьому разі поняття зовнішній та внутрішній не мають якісної конотації). Співвідношення Бога, культури і людини, при своїй споконвічній подвійності, перебуває на поверхні, його можна виявити, у той час як співвідношення світу та культури більшою мірою внутрішнє, мається на увазі, що це співвідношення складно виявити в працях С. Франка. Проте світ і культура співвідносяться в тому сенсі, що цінності культури перебувають у світі, залишаючись при цьому абсолютними.

Таким чином, крім єдності «я-з-Богом» та «Бог-зі-мною», цілком прийнятною є єдність «я культура-Бог» і «Бог-культура-я». Для С. Франка конкретна реальність являє собою щось «більше й інше», ніж усе, що утворює її «власний» зміст [19, с. 526]. Так і реальність культури — це більше ніж просто іманентність, культура містить, зберігає й передає своє «інше» трансцендентне (наприклад, у традиції).

Зрештою єдність «я-культура-Бог» і «Бог-культура-я» підсумовується у франківському принципі християнського реалізму, головною метою якого є питання подолання кризи культури й удосконалення світу. На думку С. Франка, викладену в праці «Світло в п'їтмі. Досвід християнської етики та соціальної філософії» (1949), світ перебуває в п'їтмі, тому що відокремлений від Бога, проте Бог осяє цей світ. Місцем зустрічі цих двох світів є серце людини. Тобто подвійність світу полягає, зокрема, в дуалізмі благодаті та закону, благодатного буття і природного буття. Унаслідок чого виникає «необхідність зарахування до складу етичного життя людини — в межах її буття в цьому світі — подвійності,

поєднання святості, обов'язковості етичних начал реального людського життя з їх недосконалістю, визначає сенс того, що можна назвати християнським реалізмом» [20, с. 198]. Принцип християнського реалізму вказує на утопічність будь-яких устремлінь людини до абсолютного порядку й абсолютного устрою соціального буття, який вона вбачає у владі земного «закону». Одночасно для С. Франка християнський реалізм — це «безумовне, нічим не обмежене прагнення до вільного вдосконалення життя і відносин між людьми, до вільної дії сил любові. Більше того, з ним поєднується переконання, що немає ніяких наперед узгоджених меж для практичної ефективності, плідності такого прагнення» [20, с. 199]. Християнський реалізм покликаний вказати недоліки і неефективність законів, котрі, незважаючи на своє позиціонування як абсолютних, не змогли запобігти соціальним вибухам ХХ ст., а певним чином навіть їх санкціонували. На допомогу законам, християнський реалізм прагне встановити дію ідеї любові, звичайно, йдеться не про силове насадження цієї ідеї, людина повинна сама прийти до такої думки, скориставшись своєю свободою. Тобто за допомогою внутрішнього морального просвітлення, а отже, і через випромінювання у світ благодатних сил, людина має вдосконалювати світ, безумовно, не сама, а за безпосередньої допомоги Бога. Отже, зазначена подвійність християнського життя, котра фокусується на благодаті та законі, вирізняє християнський реалізм від «безбожного» реалізму. Християнський реалізм, на думку С. Франка, виражає вкоріненість світу та людини (а також культури) в благодатному, надсвітовому бутті [20, с. 200], «християнський реалізм є скорботою за недосконалістю світу, усвідомленням неусувності цієї недосконалості засобами самого світу і — саме через це — прозорим та наполегливим усвідомленням усієї відповідальності людини за творче проникнення у світ надсвітової благодатної сили» [20, с. 200].

Можна погодитися з Ф. Буббайером, котрий зауважував, що принцип християнського реалізму С. Франка є продовженням і певним підсумком його основних тез, котрі він виклав у «Нарисах філософії культури» [3, с. 235]. Це стосується не лише політичної складової його системи, на чому наполягає Ф. Буббайєр, а й ідеї культури. Адже християнський реалізм маніфестує укоріненість у надсвітовому бутті головних засад, принципів і цінностей буття людини. Тому принцип християнського реалізму може бути представлений як програма (звичайно, не абсолютизована), котра дозволяє усвідомити всю трагічність буття людини у світі, і вказати на Божу благодать, як на єдиний чинник, котрий може керувати людиною на прозріння «розірваності» світу.

Таким чином, філософія культури є необхідною ланкою метафізики вседності С. Л. Франка, що підтверджується її аналізом

у контексті концепції незбагненого, як її модуса. Виявлення культури у сфері реальності, «що самовідкривається», дозволило дослідити теоретичні підвалини антропологічного зрізу культури. Унаслідок чого культура постає як «єдність роздільності і взаємопроникнення» та безпосередньо співвідноситься із соціумом та особистістю. Дослідження сфери Абсолютно незбагненого й культури надає підстави стверджувати, що крім традиційної єдності «я-з-Богом» та «Бог-зі-мною», встановлюється єдність «я культура-Бог» і «Бог-культура-я». Тобто відношення Бога й культури простежується зважаючи на дві позиції: завдяки абсолютним цінностям та особистості. Принцип християнського реалізму уможливорює конкретне відтворення відносин Бога, людини і культури, а також скеровує людину до подолання кризи культури.

Вважаємо перспективним подальше дослідження незбагненності культури з акцентуванням уваги на феноменології Е. Гуссерля, М. Гайдеггера та феноменологічних розвідках С. Л. Франка.

Список літератури

1. Аляев Г. Є. Філософський універсум С. Л. Франка. Персоналістична метафізика всеєдності в горизонтах нової онтології ХХ століття : монографія / Г. Є. Аляев. — К. : ПАРАПАН, 2002. — 368 с.
2. Амелина Е. М. Общественный идеал в философии всеединства (от Вл. С. Соловьева к С. Л. Франку) / Е. М. Амелина. — М. : Е. Разумова, 2000. — 252 с.
3. Буббайер Ф. С. Л. Франк. Жизнь и творчество русского философа / Ф. Буббайер. — М. : РОССПЕН, 2001. — 327 с.
4. Вершина В. А. Антропологические аспекты метафизики всеединства С. Л. Франка / В. А. Вершина // Філософія і соціологія в контексті сучасної культури : зб. наук. пр. — Дніпропетровськ : ДДУ, 1999. — С. 21–28.
5. Гайденок П. П. Метафізика конкретного всеединства, или Абсолютный реализм С. Л. Франка / П. П. Гайденок // Вопр. философии. — 1999. — №5. — С.114–150.
6. Евлампиев И. И. Человек перед лицом Абсолютного бытия: мистический реализм Семена Франка [Электронный ресурс] / И. И. Евлампиев // Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. — СПб. : Наука, 1995. — С. 5–34. — Режим доступа: http://anthropology.rchgi.spb.ru/frank/frank_i1.htm
7. Зелинский В. Вера и знание в философии позднего С. Франка (С некоторыми параллелями в русской и европейской мысли) / В. Зелинский // Вестник русской христианской гуманитарной академии. Т. 8. № 1. — СПб. : РХГА, 2007. — С. 193–208.
8. Крекшин И. В разломе бытия: пролегомены к антропологии позднего С. Л. Франка / И. Крекшин // Вопр. философии. — 2006. — №8. — С. 78–92.

9. Малиновская С. В. Гуманитарные и гуманистические аспекты концепции С. Л. Франка в контексте современной культуры / С. В. Малиновская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — №99. — С. 339–345.
10. Мареева Е. В. С. Франк: трансформация классического понимания Бога и души / Е. В. Мареева // Идейное наследие С. Л. Франка в контексте современной культуры / [под ред. Владимира Поруса]. — М. : ББИ, 2009. — С. 69–84. — (Серия «Религиозные мыслители»).
11. Моисеев В. И. Логика всеединства [Электронный ресурс] / В. И. Моисеев. — М. : «ПЕР СЭ», 2002. — 415 с. — Режим доступа: <http://www.vsu.ru/~vsue3e06/Page2.htm>
12. Назарова О. А. О роли и месте социальной философии в творчестве Семена Людвиговича Франка / О. А. Назарова // Вопр. философии. — 2008. — № 5. — С. 104–115.
13. Оболевич Т. Аспекты «умудренного неведения» в философии Семена Франка / Т. Оболевич // Идейное наследие С. Л. Франка в контексте современной культуры / [под ред. Владимира Поруса]. — М. : ББИ, 2009. — С. 29–36.
14. Струве П. Очерки философии культуры / П. Струве, С. Франк // Полярная звезда. — 1905. — №2 (22 дек). — С. 104–117.
15. Струве П. Очерки философии культуры / П. Струве, С. Франк // Полярная звезда. — 1905. — №3 (30 дек). — С. 170–184.
16. Франк С. Л. Гете и проблема духовной культуры / С. Л. Франк // Путь. — 1932. — №35 (сентябрь). — С. 83–90.
17. Франк С. Л. Духовные основы общества. Введение в социальную философию / С. Л. Франк. — М. : Республика, 1992. — 511 с. — (Мыслители XX в.).
18. Франк С. Л. Крушение кумиров / С. Л. Франк // Сочинения. — М. : «Правда», 1990. — С. 113–180.
19. Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии / С. Л. Франк // Сочинения. — М. : «Правда», 1990. — С. 183–559.
20. Франк С. Л. Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии / С. Л. Франк. — М. : Изд-во «Факториал», 1998. — 256 с.
21. Элен П. Введение в специфику философского мышления Франка / П. Элен // Логос. — 2004. — №1. — С. 186–208.
22. Vambauer C. Leben und Werk von Semjon L.Frank [Электронный ресурс] / C. Vambauer. — Режим доступа: <http://www.borisogleb.de/frank7.htm>
23. Czardybon B. Realizm mistyczny Siemiona L. Franka [Электронный ресурс] / B. Czardybon. — Режим доступа: http://www.e-bookowo.pl/pobierz_fragment/ebooks/8/48/filozofia/realizm_mistyczny_siemiona_l_franka/

ТИПОЛОГІЯ ПРОЦЕСІВ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Розкривається феномен мовної особистості як сполучної ланки між мовою і культурою. Розглядається стан вивчення процесів міжкультурної комунікації як умов дослідження культурних стереотипів.

Ключові слова: типологія процесів комунікації, мовна особистість, взаємодія культур, міжкультурна компетенція, комунікант.

Раскрывается феномен языковой личности как связующего звена между языком и культурой. Рассматривается состояние изучения процессов межкультурной коммуникации как условий исследования культурных стереотипов.

Ключевые слова: типология процессов коммуникации, языковая личность, взаимодействие культур, межкультурная компетенция, коммуникант.

The phenomenon of linguistic identity is explained as a link between language and culture. The state of study of the processes of intercultural communication as the condition of the research of cultural stereotypes is considered.

Key words: typology processes of communication, linguistic identity, intercultural cooperation, intercultural competence, communicant.

Культура, як інтегративний аналог людської життєдіяльності, нерозривно пов'язана з мовою, тому що в ній виражаються ознаки дійсності, важливі для носіїв культури. Незважаючи на те, що культурна картина світу багатша, ніж мовний контекст, саме через мову вона реалізується, зберігається й передається з покоління в покоління. Мова підкоряє собі, організує сприйняття й усвідомлення світу її носіями, які розуміють і сприймають світ таким, яким він спроектований на екран культури й виражений у мові.

Найважливішою основою загальної культури особистості є культурна комунікація. Ті політичні, соціальні, економічні зміни в суспільстві, що відбулися останніми роками, сприяли бурхливому розвитку міжнаціональних контактів, міжнародних зв'язків, міжкультурних відносин, тобто тих феноменів, що створюють процес міжкультурної комунікації. Зазначений процес передбачає пошуки культурної єдності, введення «чужого» у свій світ, який при цьому повинен зберегти і власну своєрідність.

Із взаємодією культур пов'язані й сучасні прояви фундаментальних проблем, про вирішення яких ідеться в межах систематичного діалогу культур. Головна мета міжкультурного спілкування полягає в досягненні, по можливості, повного взаєморозуміння між учасниками комунікації, необхідного для подолання міжкультурних конфліктів.

Мета статті — знайти необхідні умови для поліпшення ефективності міжкультурної комунікації, вивчити специфічні особливості взаємодіючих культур, такі як культурні стереотипи, а також характеристики носіїв мови й культури — представників культури, що вступають у міжкультурний діалог.

Актуальність зумовлена тим, що стаття орієнтована саме на такий аналіз специфічних особливостей взаємодіючих культур. Становлення культурологічних досліджень міжкультурної комунікації є результатом розвитку культурної антропології, лінгвокультурології, філософії, соціології, психології, філології, етнолінгвістики, історії.

Необхідність міжкультурної комунікації в сучасному суспільстві, її специфіку та функції аналізують різні дослідники. Одним з найпоширеніших видів міжкультурної взаємодії є діалог, проблеми якого вивчали такі філософи, як: І. Кант, Л. Фейєрбах, І. Фіхте.

Ідеї І. Фіхте про інаковість та взаємозумовленість «Я» й «Іншого» сприяли дослідженню комунікації на початку ХХ ст., у яких багато авторів як теоретичну основу міжкультурної комунікації розглядали діалогічну концепцію культури — М. М. Бахтін, В. С. Біблер, М. Бубер. Перші спроби виокремити в гуманітарному знанні специфічні властивості комунікації й дати їм адекватне пояснення були здійснені на початку ХХ ст. у працях І. А. Бодуена де Куртене.

Поняття «мовна особистість» виникає в останні десятиліття в лоні антропологічної лінгвістики, що досліджує комунікативно-діяльнісні форми існування мови. Створюючи основу зіткнення мови й культури, будучи їхньою сполучною ланкою, мовна особистість є основою категоріального апарату міжкультурної комунікації, створеної на основі тріади — мова, культура та мовна особистість. У такому разі культурологія є засобом, через який можна пізнати духовну й матеріальну самотність етносу. Праці, присвячені філософії мови, співвідношенню мови й культури В. фон Гумбольдт, Е. Сепір, Б. Уорф, дозволяють розглянути загальнокультурні, комунікативні й лінгвістичні характеристики мовної особистості.

Мовна особистість у контексті її комунікативних і міжкультурної компетенції стала предметом уваги А. Вежбицької, Ю. Н. Караулова, Е. С. Кубрякової. Питання про те, що являє собою стереотип, як цілісний об'єкт вивчення з позиції культурологічних дисциплін, є донині відкритим. Різноманітність підходів до поняття «стереотип» викликана складністю й багатовимірністю цього феномену. Загальна, семіотична і герменевтична теорії вивчають стереотип як багатосмислове утворення в аспекті розуміння.

Міжкультурна комунікація — діалогічна взаємодія культур, що співіснують у певному просторово-тимчасовому континуумі, — здійснюється між комунікантами, що репрезентують різні культури й вступають у діалог з метою досягнення спільного, значимого для самих себе та для своїх культур адекватного взаєморозуміння. У результаті цього виявляються ознаки й властивості, що мають як загальнокультурне, так і специфічне для кожної культури й окремої особистості значення.

Міжкультурний діалог являє собою процес сприйняття особистістю феноменів іншої культури через стереотипи на рідній та іноземній мові. У процесі міжкультурної комунікації відбувається прямий діалог між носіями різних культур у міжкультурному просторі. Непрямий діалог здійснюється всередині культури й зумовлений тим, що інкультурному змістові належить двоїсте положення і як «чуже», і як «своє», ініціюючи діалог культури самої із собою як з «іншою» [2, с. 116].

Мовна особистість існує в культурі як носій мовної й культурної картин світу, що має цілісну сукупність загальнокультурних, комунікативних характеристик. Представленість мовної особистості в міжкультурній комунікації здійснюється за допомогою стереотипів у міжкультурному комунікативному просторі. Здатність мовної особистості входити в цей простір визначається наявністю культурно зумовленої міжкультурної компетенції, структура якої являє собою сукупність автентичної комунікативної й інокультурної компетенцій, що співіснують у міжкультурній компетенції як паралельно один одному, так і в тісному інтегральному взаємозв'язку.

Стереотип, як знаковий феномен у його комунікативній сутності, є умовно прийнятою і загальнозрозумілою в межах цієї культури сукупністю смислів діалогічної спрямованості, вираженою в мовних знаках. Вона здатна функціонувати за межами часу й місця її виникнення.

Стереотип як комунікативно-соціокультурна одиниця в системі мовної комунікації повною мірою відображає мовну й культурну картини світу мовної особистості, оскільки в ньому реалізується не лише система культури й мови, але й уся соціокультурна та когнітивна система мовної особистості як комунікативного й соціального суб'єкта [2, с. 149].

Прагнення осягти і зрозуміти «інші» культури через їхніх носіїв, виявити й зіставити культурні подібності й розбіжності існувало впродовж усієї людської історії одночасно з бажанням або не зважати на «чужі» культури, або розглядати їх як такі, що не заслуговують на увагу. Таке полярне ставлення до інших культур спостерігається в трансформованому вигляді й нині. Справа в тому, що спілкуючись із представниками інших культур, люди,

завзичай, використовують моделі й тактику поведінки, прийняті та закріплені в їх рідному соціокультурному середовищі. Але при зіткненні з іншою культурою власний набір стереотипів і стандартних правил спілкування в комунікантів найчастіше не спрацьовує, що спричиняє комунікативні невдачі та виникнення соціокультурних і міжкультурних конфліктів.

Водночас в умовах посилення глобалізаційних процесів у світі, результатом яких стає формування відкритих, тісно взаємодіючих і взаємозалежних культур, безумовним є той факт, що за своєю природою будь-яка культура не може й не повинна існувати в замкненому просторі, «тому що навіть заперечення «чужого» припускає його порівняння зі «своїм», стаючи фактом духовного життя, що не проходить безслідно» [1, с. 111].

Як відзначає М. М. Бахтін, «... чужа культура лише в очах іншої культури розкриває і розвиває, формує себе повніше й глибше» [1, с. 391], виявляючи таким чином свої глибини за допомогою чужих смислів. Тут і починається діалог, покликаний перебороти замкненість і односторонність цих смислів та культур. Тому нині зрозумілий загальний інтерес до питань підвищення ефективності міжкультурної комунікації, що викликає безліч суперечок і дискусій у науковій літературі й серед фахівців-практиків.

Найперше завдання дослідників нині полягає у вивченні шляхів досягнення, по можливості, повного взаєморозуміння між представниками різних культур, що вступають у міжкультурний діалог, виховання толерантності до «чужих» культур, пробудження інтересу й поваги до них. Засобами міжкультурної комунікації є мова. Як відзначає Е. Сепір, мови, як і культури, не часто бувають «самодостатніми»: «... необхідність спілкування змушує мовців однієї мови безпосередньо або опосередковано контактувати з мовцями сусідніх і культурно домінуючих мов» [4, с. 173], що припускає необхідність глибокого знання іноземної мови, за допомогою якої можна пізнати іншу культуру.

Однак одного лише адекватного лінгвістичного володіння системою іноземної мови в цьому разі недостатньо. Необхідно також за своїти специфічні умови життя, соціальної структури, національного характеру носіїв мови, тобто тих соціокультурних факторів, які визначають культуру як історично сформовану спільність. Це потребує пильної уваги до мовної особистості-носія, а, за висловом С. Г. Тер-Мінасової, «продукту» мови й культури «зі специфічною структурою мовної та немовної комунікативної поведінки, що визначається культурними особливостями того або іншого суспільства» [3, с. 9], особистості, здатної вступити із представником «іншої» культури в діалог, що становить невід'ємну частину буття особистості. Компетентність характеризується розглядом мовної особистості щодо її комунікативних і міжкультурних компетен-

цій — необхідних умов участі мовної особистості в міжкультурній комунікації.

Феномен міжкультурної комунікації керує життям, розвитком, поведженням людей, пізнанням світу й самих себе, як частини цього світу. І будь-яка спроба осмислити комунікацію між людьми допоможе зрозуміти, що їй заважає і сприяє.

Термін «комунікація» (від лат. *communicatio*) введено до наукового обігу на початку ХХ в. і в психологічній і соціологічній літературі має такі основні інтерпретації:

1) засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального й духовного світу;

2) процес передачі інформації від людини до людини (обмін ідеями, установками, настроями, почуттями та ін. у людському спілкуванні);

3) передача й обмін інформацією в суспільстві з метою впливу на соціальні процеси в ньому [3, с. 12].

Перше визначення пов'язане з диференціацією й систематизацією комунікативних засобів, друге — із проблемами міжособистісної взаємодії, третє — із проблемами масової комунікації, але в кожному з них комунікація є елементом зв'язку в процесі взаємодії індивідуальної й соціальної інформації.

Найчастіше під комунікативністю розуміється «спрямованість на співрозмовника, оптимальність спілкування стосовно ефективності впливу на іншого» [2, с. 95]. Отже, комунікативний підхід, що забезпечує (або покликаний забезпечити) саме такий вплив, «безпосередньо «спрямувати» на будову й особливості діяльності». Комунікативна діяльність не є абсолютно незалежною, тому не може розглядатися як самостійна, поза зв'язком з іншими видами діяльності. У процесі комунікації як особливого типу людської діяльності взаємодіють три сторони: культурна, лінгвістична й соціальна, оскільки будь-яке висловлювання, зроблене в конкретній ситуації спілкування, має зважати на попередні умови, що впливають на організацію діяльності й базуються на особливостях практичної діяльності індивіда в суспільстві.

Комунікація має соціальне й емоційне забарвлення в результаті того, що в ній виявляють себе властивості суб'єктів, що долучаються до неї. Комунікація впливає на динаміку пізнавальних процесів через мотиваційну сферу особистості. До того ж культурно-суспільні відносини виникають, розвиваються й відтворюються в безпосередній взаємодії індивідів. Саме в цьому аспекті комунікація являє собою засіб опанування людиною культурного життя, через неї суспільство транслює соціальні відносини особистості. Тому комунікативна діяльність має розглядатися в тісному зв'язку з діяльністю соціальною, а комунікація визначатися не лише як діяльність, але і як «форма міжкультур-

ної взаємодії, у процесі якої здійснюється обмін ідеями й інтересами».

Іноді комунікацію розглядають як одну зі сторін спілкування, поряд з інтерактивним й перцептивним, як «складним, багатоплановим процесом встановлення та розвитку контактів між людьми, зумовленим необхідністю спільної діяльності й обміну. Комунікативний процес охоплює, інформацію, вироблення єдиної стратегії взаємодії, сприйняття й розуміння іншої людини» [2, с. 123].

Часто спілкування й комунікація розглядаються або як синоніми, або як звичні, але несинонімічні поняття. Необхідно визначити, що спілкування, будучи способом узгодженої взаємодії індивідів, є характеристикою міжособистісної взаємодії, тоді як за комунікацією закріплене додаткове значення — передача інформації: знань, навичок, форм діяльності в суспільстві, що кодується за допомогою певної символічної системи, передається, а потім декодується і ширше інтерпретується адресатом повідомлення.

Засобами комунікативного процесу є різні знакові системи, насамперед, мовлення. Мовна комунікація — інтерактивний напрям спілкування — організація взаємодії й впливу, перцептивна — являє собою емоційне сприйняття як основу взаєморозуміння, а комунікативна — пов'язана з виявленням специфіки інформаційного процесу між людьми як активними суб'єктами своєї культури, тобто з урахуванням відносин між партнерами, їхніх установок, цілей і намірів. Комунікація — необхідна умова розвитку людської культури, що забезпечує єдність культурних процесів у межах цієї спільності. Отже, «в комунікативній діяльності перетинаються та взаємодіють мова як система елементів різних рівнів і культура, у якій вона існує» [2, с. 46].

Таким чином, можна говорити про два підходи до комунікації: 1) механістичний, де комунікація — односпрямований процес кодування й передачі інформації від джерела та прийому інформації отримувачем повідомлення; 2) діяльнісно-діалогова, у якій комунікація — спільна діяльність учасників комунікації, у процесі якої в результаті цілеспрямованого впливу комунікантів один на одного виявляються їхні особистісні властивості й виробляється загальне ставлення до речей та дії з ними.

Слід зазначити, що індивід як член суспільства неминуче знає соціокультурної диференціації, на яку впливають взаємодіючі тенденції. Одна з них полягає в залежності людини від загальних, релігійних, ідеологічних та інших детермінантів культури. Як вважає Л. Г. Іонін, кількість останніх досить велика й безпосередньо не залежить від соціально-групової належності індивіда, результатом чого є «збільшення кількості найрізноманітніших визначень життєвих форм і стилів, що мають винятково культурне походження».

Визначимо культурну комунікацію як процес інформаційного обміну між суб'єктами культурної діяльності за допомогою прийнятних в означеній культурі знакових систем, прийомів і засобів їхнього використання. Необхідними умовами й структурними компонентами соціокультурної комунікації є наявність спільної мови в суб'єктів комунікації, каналів передачі інформації, а також правил здійснення комунікації, семіотичних, етичних.

О. М. Штемпель розглядає поняття «соціокультурне» як «цілісність соціальної сукупності, поєднаної світом культури, що не існує актуально поза своїм живим носієм — людиною». Завдяки соціокультурній комунікації і наявності загальнолюдських цінностей культура, будучи полем людського спілкування, пов'язує, поєднує окремих людей, соціальні групи, народи й держави як в історичному, вертикальному, так і в географічному просторовому, горизонтальному зрізах.

Типологію процесів міжкультурної комунікації необхідно виводувати таким чином: 1) за формами комунікації — вербальна, невербальна; 2) за рівнями здійснення комунікації — культурна, формально-юридична, міжособистісна; 3) за характером суб'єктів комунікації — міжособистісна, міжгрупова, міжкультурна.

Становлення досліджень міжкультурної комунікації є результатом тривалого розвитку деяких гуманітарних галузей знання: філософії, культурології, соціології, історії. Однак інтегративний, міждисциплінарний тип міжкультурної комунікації не виключає наявності специфічних, характерних для кожної науки, підходів до її дослідження. Тому у сфері міжкультурної комунікації можна виділити психологічні, культурологічні й лінгвістичні напрями, що досліджують як комунікативні удачі, так і невдачі в ситуаціях міжкультурного спілкування.

Предметом вивчення міжкультурна комунікація стала відносно недавно. Розвиток досліджень цього явища почався на початку 50-х рр. ХХ ст. з концептуальних праць Е. Холу, що намагався з'ясувати вплив культури на комунікацію. У науковій літературі 1970-х рр. міжкультурна комунікація розглядалася як взаємодія культур, тобто «особливий вид безпосередніх відносин і зв'язків, які складаються між, щонайменше, двома культурами, а також тих впливів та взаємних змін стану, смислу й функцій культур, що виникають у процесі цих відносин». Методологічне значення категорії «взаємодія» полягає в тому, що вона, з одного боку, підкреслює активний, інтенсивний взаємозв'язок культур у процесі їхнього розвитку, а з іншого боку — дозволяє в повному обсязі зрозуміти цей двосторонній процес [2, с. 185].

Одним із результатів взаємодії культур є взаємовплив — звертання представників тієї або іншої культури до певних сторін дійсності іншої культури, з урахуванням як негативного, так і пози-

тивного досвіду, наприклад, взаємозбагачення культур. Вивчення міжкультурної комунікації в аспекті діахронії свідчить, що існували різні школи й напрями, які досліджували культурну взаємодію народів у процесі їхнього вступу в контакти. Так, еволюційна школа Е. Тейлор, філософія культури Ф. Ратцель, О. Шпенглер, культурно-історична школа Л. С. Виготського, А. А. Леонтьєва зробили значний внесок у культурно-історичний аналіз.

Припущення про існування різних типів культур зумовило побудову теорії про множинність культур Л. Фробеніус і конкретний культурно-історичний тип особистості. З того часу дослідники теоретичної розробки феномену міжкультурної комунікації з'ясували, що він істотно відрізняється від міжкультурної адаптації, під якою розуміється психологічне пристосування, а не комунікація. Необхідність міжкультурної комунікації в сучасному суспільстві, її специфіку і функції аналізують російські вчені Н. К. Васютіна, Т. В. Ємельяненко, С. Г. Тер-Мінасова, і зарубіжні дослідники Г. Фішер, Г. Хофстед та ін. Щодо зарубіжної традиції, процеси комунікації культур спочатку розглядалися в рамках структурної лінгвістики, де культура була лише компонентом, що доповнює лінгвістичний аналіз. Надалі вчені спрямували свою увагу на порівняння мов із залученням порівняльного аналізу культур, але в багатьох концепціях культура знову виявилася додатком.

Перспективи подальшого дослідження цієї теми зумовлені процесами інтеграції української культури в європейське культурне середовище, що потребує детальнішого вивчення процесів міжкультурної комунікації.

Список літератури

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 444 с.
2. Елизарова Г. В. Культура и обучение иностранным языкам / Г. В. Елизарова. — СПб. : КАРО, 2005. — 352 с.
3. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация : учеб. пособ. / С. Г. Тер-Минасова. — М. : Слово/Slovo, 2000. — 260 с.
4. Sapir E. The Psychology of Culture: A Course of Lectures / Reconstructed and edited by J. T. Irvine. 2ed. — Mouton de Gruyter, 2002 (1 ed. 1993).

Надійшла до редколегії 25.11.2009 р.

УДК 130.2:[81:316.7]

О. М. КУЛАКОВА

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНОЇ ФУНКЦІЇ МОВИ

Досліджуються культурологічні аспекти комунікативної функції мови, культурологічний механізм реалізації цих функцій та джерела його викривлень в інформаційному суспільстві.

Ключові слова: культурологічні аспекти мовної комунікації, культурологічні механізми мовної комунікації, мовна комунікація, слово, менталітет, мовно-культурний конструкт.

Исследуются культурологические аспекты коммуникативной функции языка, культурологический механизм реализации этих функций и истоки его искривлений в информационном обществе.

Ключевые слова: культурологические аспекты языковой коммуникации, культурологические механизмы языковой коммуникации, языковая коммуникация, слово, менталитет, языково-культурный конструкт.

The culturological aspects of language communication function, the culturological mechanism of realization of these functions and the sources of its distortion in the information society are studied.

Key words: culturological aspects of language communication, culturological mechanism of language communication, language communication, word, mentality, cultural construct.

Актуальність теми зумовлена тим, що на зламі тисячоліть культурологічний аспект комунікативної функції мови набув статусу одного з регулятивних факторів розвитку суспільства. Слід зважити також, що в сучасному суспільстві існує значна кількість «культурних травм», причиною яких є викривлення культурологічної складової мовної комунікації. Однією з передумов виправлення цього становища під кутом зору новітніх здобутків культурології є наукове пізнання тих змін, що відбулися в змістові й механізмах реалізації функції мови як засобу комунікації. Для України всі ці питання набувають особливого значення, оскільки з ними пов'язані найважливіші аспекти культурної самоідентифікації суспільства в умовах становлення державності.

Розробленість теми статті має таку специфіку, що вона ґрунтується на історії опанування її, яка вимірюється багатьма століттями і кожен етап якої зробив свій фундаментальний внесок. Перший етап, що зародився в стародавній Греції, започаткував дослідження передумов культури самого мовного спілкування. Платон [5, с. 175] досліджував роль мови в людському спілкуванні, Арістотель [1] установлював значення понять у реальному мовному спілкуванні і сприйнятливі форми їх практичного використання; Зенон [5, с. 282] розглядав форми буття мови. Зазначені напрями підходу притаманні будь-якій мові, незалежно від того, до якої цивілізації вона належить і в які часи існує. Виникнення наступного, власне культурологічного, етапу дослідження мови і мовної комунікації пов'язане з іменем Г. Гердера [2, с. 1-3], який розглядав мову як форму існування культури і джерело культурної спадкоємності. У подальшому безпосереднім попередником сучасних культурологічних поглядів на мовну комунікацію є філософія життя. Її представники В. Дільтей, М. Зіммель, О. Шпен-

глер обґрунтували ідеї, що культурна реальність збігається з поняттям життя як способу буття людини [8], а роль мовного спілкування полягає в розширенні самосвідомості і життєвого досвіду [4], виникнення ж самої мови і всіх мовних контактів має суспільно діяльнісну природу [24]. Сучасному етапові культурологічних розробок стосовно комунікаційних функцій мови притаманні теоретична фундаментальність мовно-комунікативних розробок, синтетичний характер досліджень з акцентом на культурологічні аспекти, прагнення використовувати практичний досвід мовної комунікації та вдосконалювати його, що відбилося в працях Р. Якобсона [27], Ю. Лотмана [15], Г. Почепцова [17]. Уже викристалізувалися типові ознаки нового етапу дослідження культурологічних аспектів мовної комунікації. Центральним пунктом тут стала розроблювана в працях М. Дяченка, С. Пролєєва, В. Шейка, О. Шила методологія підходу до культурних явищ в умовах міжцивілізаційних культурних змагань, розриву в траєкторії культурного розвитку, тобто при його нестабільності [7, 18, 21, 23]. Проблема викривлення мовної комунікації та їх культурологічним аспектам присвячені праці С. Кара-Мурзи [10], Г. Шиллера [22]. Спираючись на гуманітарні аспекти використання синергетики, Д. Чернавський [19] розглянув її методологічні можливості стосовно складових культури, а Т. Григор'єва [3] здійснила синергетичний аналіз мовної культури Японії.

Метою статті є дослідження культурологічних аспектів здійснення мовою її комунікативної функції для того, щоб виявити засади й обґрунтувати специфіку дії культурологічного механізму реалізації цієї функції, а також культурологічних викривлень мовної комунікації в інформаційному суспільстві.

Основний зміст. Сучасний підхід до культурологічних аспектів мовної комунікації можливий при розгляді культури, як однієї з головних практик єдності людини і її буття [18, с. 19]. Висновки з позицій такого підходу, оскільки в центрі його перебуває людина, найдоцільніше робити за принципом короларіїв, тобто таких висновків, в яких у згорнутому вигляді містяться можливості нових значущих підходів [11, с. 135-136]. Під кутом зору теми, якій присвячена стаття, короларіями культурологічних аспектів мовної комунікації є такі. По-перше, при розгортанні розуміння культурологічних аспектів мовної комунікації слід зважати, в першу чергу, на саму людину; по-друге, підхід до мовної комунікації з позицій культури повинен враховувати редукцію (зведення до фундаментальних засад) безпосереднього культурологічного змісту мовної комунікації до розуміння поняття «сутність культури людини»; по-третє, мовна комунікація як феномен культури завжди має сутнісну, універсальну основу, яка одночасно є й основою культурної реальності; по-четверте, мовна комунікація як

феномен культури постає у формі єдності зовнішнього і внутрішнього вимірів, що репрезентуються розумом, волею, почуттям, ціннісними прагненнями людини; по-п'яте, культура як фундаментальна засада мовної комунікації має статус інтерсуб'єктивної засади людського існування, реальність якої забезпечується адекватними існуючій культурі відносинами і зв'язками з іншими людьми; по-шосте, існування певних культурологічних засад мовної комунікації не є чимось назавжди даним, статичним і незмінним; по-сьоме, всі культурологічні характеристики мовної комунікації людини базуються на розгляді її як цілісної окремої особистості, носія певного типу культури.

Урахування цих короларіїв є передумовою культурологічного аналізу будь-якої моделі мовної комунікації. Такого висновку, зокрема, можна дійти на основі сформульованого У. Еко фундаментального положення про те, що комунікативні мовні феномени не пояснюються лише за допомогою лінгвістичних категорій і методів, будь-яка модель мовної комунікації стосовно відправника й адресата містить культурний код [25, с. 121]. З цих позицій доцільно розглядати всі системи мовної комунікації, зокрема і класичних.

Такою класичною системою є система, запропонована Р. Якобсоном. У своїй праці «Лінгвістика і поетика» [27] він розглядає мовну комунікацію як систему, що складається з шести ланок — адресант, адресат, контакт, код, повідомлення, контекст. Зважаючи на це, загальна комунікативна функція мови поділяється на функції стосовно кожної ланки. Стосовно адресанта — це емотивна функція, метою якої є вираження його ставлення до того, що він говорить; що стосується адресата, то вона виконує конативну функцію, яка відбиває необхідність орієнтації адресата за допомогою мови; контакт і його функція характеризуються не просто передаванням інформації, але також необхідністю підтримки спілкування. Мовна комунікація під цим кутом зору виконує і фатичну функцію. Функцію мовної комунікації стосовно повідомлення Р. Якобсон вважав центральною і назвав її поетичною, вона забезпечує єдність змісту і форми передавання цього змісту. З кодом пов'язана метамовна функція, коли невідомі або незрозумілі слова описуються за допомогою інших слів. Що стосується контексту, то з ним пов'язана референтивна функція, яка виражає орієнтацію на об'єкт, про який ідеться, і розуміння його. З огляду на концепцію У. Еко, всі ці часткові функції можуть бути об'єднані у взаємоузгоджену єдину систему за умови їх спільних культурологічних засад.

Запропонований Р. Якобсоном системний підхід до комунікативної функції мови має принципове не лише методологічне, але й практичне значення, особливо з точки зору аналізу причин

і форм викривлення культурологічного змісту мовної комунікації. Адже для того, щоб маніпулювати культурологічним змістом мовної комунікації, зовсім не обов'язково викривляти весь процес мовної комунікації, достатньо вплинути в необхідному напрямі на одну з її часткових функцій, а це призведе до трансформації в тому ж напрямі всієї культурологічної складової комунікативної функції мови як системи.

Панування в моделі Р. Якобсона мовної комунікації типу «Я — ВІН» у звичній для нас культурі не враховує рух комунікації, який схематично можна відобразити як напрям «Я — Я». Водночас цей другий напрям з точки зору культурологічної складової мовного спілкування відіграє визначну роль. Якщо комунікативна система «Я — ВІН» забезпечує лише передачу певного константного обсягу інформації, то в каналі «Я — Я» відбувається її якісна трансформація, що приводить до перебудови самого цього «Я». У першому разі повідомлення просто передається іншому адресатові, в другому ж — передаючий інформацію одночасно спрямовує її і на самого себе, тобто адресант внутрішньо перебудовує свою сутність.

Модель «Я — Я» Ю. Лотмана [15, с. 163-165], яка доповнює модель «Я — ІНШИЙ» Р. Якобсона, враховує не лише контекст повідомлення, а й культурно зумовлені зрушення контексту, які неминуче відбуваються, коли людина з певного культурно зумовленого приводу звертається сама до себе. Підсумовуючи, можна сказати, що мовно-культурна комунікація є органічною єдністю моделей «Я — ІНШИЙ» і «Я — Я», причому мовна комунікація завжди є перекладом мови мого «Я» на мову твого «ТИ» за допомогою використання можливостей наявної культурної системи, які постають як можливості мовно оформленої інформації.

Підходи, запропоновані стосовно аналізу систем мовної комунікації Р. Якобсоном і Ю. Лотманом, є глибинними джерелами підходу до будь-якої мовно-комунікативної системи. Але цим не вичерпується їх значення. Система цих підходів у їх взаємозв'язку і конкретно вираженні постає як відбиття на практиці дії певних мовно-комунікативних механізмів. Незважаючи на надзвичайне різноманіття цих механізмів за походженням і безпосереднім цільовим призначенням, у них є глибинні спільні ознаки.

По-перше, метою і сенсом існування будь-яких механізмів мовної комунікації є здійснення діяння, яке врешті-решт стає здобутком культури. Є результатом того, що мова за своєю природою — явище практичне і, перетворившись на здобуток культури, постає як діалогічний за своєю формою регулятор життєвого процесу. Мовна комунікація, усвідомлюють це її учасники чи ні, при будь-якій її моделі завжди спрямована на вирішення мовно-культурологічної проблемної ситуації певного рівня — від загально-носуспільного до особистісного. Під мовно-культурологічною про-

блемою в цьому контексті розуміється такий внутрішньо суперечливий стан певного явища культури, який зумовлює необхідність втручання стосовно нього суб'єктів мовної комунікації з метою вирішення цієї суперечливості.

По-друге, одним із сучасних методологічних понять, яке може використовуватися в дослідженні культурологічних аспектів механізмів мовної комунікації, є введене Т. Куном поняття парадигми, тобто визнаного певною науковою спільнотою зразка вирішення наукових і практичних проблем певного класу [12]. Це поняття базується на дисциплінарній матриці. Матричний підхід є методологічно цінним для аналізу культурологічних механізмів мовної комунікації. Матриця будь-якого з цих механізмів завжди містить: а) визначення того «інструменту», за допомогою якого здійснюватиметься мовно-комунікаційний культурологічний вплив; б) вияв рушійних сил, культурологічних джерел мовно-комунікативної енергії; в) опис тих засобів, за допомогою яких поєднуються «інструмент» мовної комунікації та її культурні рушійні сили, а мовна комунікація перетворюється на реально діючу культурологічну систему. Щоб пересвідчитись в існуванні саме такої глибинно зумовленої матриці, достатньо проаналізувати, наприклад, будь-який із мовно-комунікаційних механізмів, що розглянуті Г. Почепцовим у його дослідженні комунікативних моделей [17].

Визначальне місце в матриці культурологічного механізму мовної комунікації посідає слово. В ньому втілені всі тонкощі сприйняття людьми культури та можливості користуватися її багатством. Саме це перетворює слово на знаряддя реалізації, розвитку і творення культури.

З метою характеристики можливостей слова О. Лосєв увів до наукового обігу поняття «енергеми», яка є предметним смислом слова, що виявляє себе в певних звуках [14, с. 66-67]. Таке визначення енергетики, дієвості слова, без урахування його культурологічної складової, на наш погляд, є недостатнім.

Культурологічні проблеми слова надзвичайно вдало в поетичній формі висловив Т. Г. Шевченко [20, с. 83]:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос — більш нічого.

А серце б'ється — ожива,

Як їх почує!...

Культурологічний аспект тут ось у чому. Слово — це не просто звук, а голос, вираз тієї людини, що в кожному конкретному випадку криється за цим звуком. І щоб від слова ожило серце, необхідна певна культурна ідентичність того, хто проголошує слово, і того, хто чує його. Саме це і робить слово одним з найфундаментальніших явищ культури, є джерелом його реального

культурологічного впливу в процесі функціонування мовної комунікації.

Роль слова в культурологічному механізмі мовної комунікації, як форми існування культури, виявляє себе в декількох аспектах. Слово є:

а) знаряддям закріплення певних культурних досягнень, а потім відкриття в них нових комунікативних можливостей, що є одним із вирішальних факторів переходу культури до нової якості;

б) воно остаточно оформлює і визначає не лише пізнавальний аспект істини, але й фіксує її культурний зміст, доцільність і можливість здійснення мовою її культурно-комунікативної функції;

в) оскільки слово — реалізація певного рівня культури, воно є засобом відчуття людиною себе, як самостійної мислячої і культурно гідної особистості, тобто фактичним знаряддям культурної самоідентифікації і відповідної поведінки.

Особливо слід наголосити, що слово має глибокий культурологічний зміст і як певна структурна система впливає на комунікацію та її результати. Якщо змістовне багатство або бідність словника мови дають розуміння про стан культури певної спільноти, то на якість її і загальний культурологічний характер указує якість мовлення, що залежить як від звуків, так і від культурної завантаженості кожної із структурних ланок слова (фонема, морфема, семема). Відомий антрополог Ш. Летурно відзначав надзвичайно широке використання приголосних букв і грубе поєднання складів слова серед народів, що були відомі своєю жорстокістю, і позбавлення від них та заміну їх голосними буквами при більшому рівні цивілізованості інших народів [13, с. 271-272]. Розвиток культури і цивілізації майже нівелював ці мовно-культурні відмінності, але він не відмінив культурного значення структурних частин слова. Примітивізація культурологічних аспектів мови, а особливо виникнення мовно-культурних кризових явищ, завжди супроводжується огрубінням, примітивізацією як змістовної частини, так і мовленнєвої оболонки слова. Сучасна дійсність, особливо мовні сторони культури дискотек (і масової культури загалом), підтверджують цю закономірність. Культурно-комунікативне значення цієї закономірності полягає в тому, що, спираючись на неї, можна розхитати мовний простір особистості і таким чином зробити її безпорадною перед засобами маніпуляції під час мовної комунікації, або навпаки: вилучаючи огрублене, примітивне в слові, вплинути на позитивні культурологічні аспекти мовної комунікації.

Згідно із сучасним уявленням про культурологічні джерела ефективного мовного спілкування, а також про характер взаємодії в межах певного культурного простору, регулятивною формою цього спілкування є менталітет. Зазвичай особлива увага звертається на національно-культурний менталітет.

Стосовно культурологічних аспектів мовної комунікації він постає як регулятивне явище й пов'язується з національно-культурним аспектом підходу до неї. Мовно-культурні процеси виявляють свої креативні можливості через становлення і розвиток національно-культурного менталітету. Зважаючи на це, національно-культурний менталітет є формою і рушійною силою культурологічних аспектів мовної комунікації, про що свідчать періоди українського ренесансу у 20-30-х рр. ХХ ст. і після здобуття Україною державної незалежності. В умовах незалежності основною ціннісною ідеєю культури, яка зумовлює менталітетні засади культурологічної складової мовної комунікації, стає національна ідея. Фундаментальна роль національної ідеї в мовно-культурній комунікації зумовлена тим, що вона втілює споконвічне прагнення народу до свободи і незалежності, до можливості самостійно вирішувати свою долю, визначати власну культурну та історичну перспективу. Оскільки мова — специфічний національний засіб збереження і передачі соціокультурної інформації, то їй належить і ключова роль у становленні та забезпеченні життєвості національної ідеї. Таке забезпечення є фундаментальною культурологічною складовою мовної комунікації.

Зрушення України стосовно забезпечення розвитку культури як джерела нового підходу до мовної комунікації і її зворотного впливу на культуру реалізуються в суперечливій і болісній формі. Але ця суперечливість не відмінняє факту відродження національно-культурного менталітету як джерела нових можливостей для розвитку мовної комунікації. Водночас інтерпретація терміна «ментальність» з виключно національних позицій не є вичерпною. З наукової точки зору, цей термін має трансцендентний аспект.

Це означає, що менталітет є всеохоплюючою ланкою і існує на різних рівнях — від окремої особистості до цивілізацій, наприклад, європейської. Згідно з цим менталітет в узагальненому вигляді — складову культурологічного механізму мовної комунікації — слід розглядати як категорію культурології, що позначає сукупність символів та образів, відображаючих уявлення конкретного соціуму або особистості про навколишній світ, які, у свою чергу, зумовлюють мотиви поведінки та вчинки людей [16, с. 13]. І менталітет, і слово в культурологічному механізмі мовної комунікації є відбиттям певних актуальних або потенціальних якостей реальних особистостей. Це значить, що й об'єднуюча їх, тобто системоутворююча ланка цього механізму, теж повинна мати статус якостей реальної людини. Зважаючи на новітні теорії особистості [11] втіленням таких об'єднуючих якостей може бути мовно-культурний конструкт. Що стосується загального поняття

особистісного конструкта, то під ним розуміється відбиття в свідомості конкретної людини властивостей об'єкта таким чином, що вона чекає від цього відбиття наперед очікуваних властивостей і реальних наслідків [6, с. 489, 492].

Основний постулат, на якому в культурологічному механізмі базується мовно-культурологічний конструкт, можна сформулювати так: мовно-культурні процеси конкретної людини рухаються по тих напрямках, в руслі яких вона передбачає перебіг подій та їх культурні наслідки.

Із цього постулату стосовно культурологічних аспектів мовної комунікації випливають і головні напрями підходу до них конкретних особистостей. Такими напрямками є: необхідність конкретного тлумачення, індивідуальність підходу до мовно-культурних явищ, вибір із індивідуально визначеного діапазону, опора на досвід. На основі сказаного щодо мовно-культурологічного конструкта можна дійти, принаймні, двох висновків. По-перше, за своєю природою і діяльнісним характером ці конструкти відбивають процес становлення характеру і принципів мовної комунікації конкретних особистостей у конкретних умовах. По-друге, як вираження регулятивної форми об'єднання культурологічного і комунікативного в діях людей, конструкт водночас є їх понадіндивідуальною основою, спираючись на яку виявляє себе культурологічний зміст мови. З якостей тих ланок, з яких складається матриця культурологічного механізму мовної комунікації, випливає, що мова, як засіб комунікації, стосовно культурного життя людини є не лише відбиваючим дійсність культурним феноменом, але має також самостійний креативний характер, причому ця креативність реальна, оскільки мова здатна вплинути на рівень засвоєння культури і на дії, що зумовлені цим.

Зміни в культурологічних аспектах мовної комунікації є відбиттям змін у способі життя людини, тобто в суспільстві в цілому. Виникнення інформаційного суспільства означає фундаментальні зміни в характері та способах спілкування людей узагалі і в мовній комунікації, зокрема, водночас, існування таких змін не відміняє загальних культурологічних принципів мовної комунікації. Ці принципи не зникають, а змінюють форми свого прояву. Однією з найбільших загроз негативного впливу інформаційного суспільства на культурологічні аспекти мовної комунікації є маніпулювання свідомістю з метою маніпулювання поведінкою, в першу чергу культурною. Ця загроза зумовлена тим, що панування будь-якої влади тримається не лише на насильстві, а й на пануванні у сфері культури у формі гегемонії [9, с. 108]. Водночас подібна гегемонія — це «молекулярний» процес, і триває він як зміна думок і настроїв кожної конкретної людини. У свою чергу, ця зміна

спирається на певне культурне ядро. Коли виникає необхідність запобігти соціальним потрясінням або спрямувати думки і настрої в заздалегідь запрограмованому напрямі, то досягти цього стосовно всіх можна лише змінивши характер цього культурного ядра. У випадку, коли ці зміни зумовлені не змінами в способі життя, а довільними побажаннями влади, то досягти цього можна лише маніпулюванням, головним засобом якого є мова. Руйнування культурного ядра за допомогою мови і використання маніпулятивних дій є тією глибинною культурологічною роллю, яку виконує мова в процесі маніпуляції [19, с. 63-64]. Причому ця роль найефективніша, коли стосується повсякденної свідомості так би мовити середньої людини.

Культурно-комунікативна роль мови в цьому разі набуває негативної спрямованості, яка полягає в тому, що під її впливом формується культурно безпорадна, тобто найприйнятніша для маніпулювання, особистість. Шляхами формування культурної безпорадності є нав'язування людині ідей «фікс», спрощених моделей культурного і суспільного життя, штучних підходів до цих моделей, убивання в голову готових культурних штампів, культурне невігластво і відмова від альтернатив починають сприйматися людьми як досягнення культури, опір яким є нібито вираженням як культурної, так і життєвої відсталості [22, с. 10]. Але цим справа не вичерпується. Інформаційне суспільство безперервно породжує, особливо у сфері мовної комунікації, ситуації невизначеності, розриву поступовості мовно-культурного процесу. Як наслідок, постійно виникають точки біфуркації, тобто точки, в яких існує розрив поступовості і виникає розгалуження можливостей подальшого руху. Спрямованість культурного розвитку, зокрема і культурологічних аспектів мови, змінюється, можна сказати, кожні 50 років, тобто кожні 50 років виникає точка біфуркації і постає питання про вибір подальшого шляху. На думку І. Пригожина, наступна точка біфуркації, оскільки вона пов'язана з прогресом розвитку інформаційних технологій, матиме характер суспільства з мережевою структурою (*networked society*), відповідною їй буде і система мовної комунікації. Таку ж спрямованість повинне набути і значною мірою набуло мовне маніпулювання [26].

У моменти біфуркаційних процесів культурний статус людини у сфері мовної комунікації визначається здатністю робити культурологічно виправданий вибір і передбачати можливі наслідки для себе, оточуючих людей і суспільства в цілому від своїх дій. Не можна вважати культурною людину, яка здатна прогнозувати, але вибрала варіант, що завдав шкоди іншим людям. Не менш відсторонена від культури також людина, котра нездатна передбачити наслідки і зробила вибір, що причинив багато зла іншим людям. На це особливо слід зважати при оцінці людей, які

в моменти біфуркаційних перетворень впливають на долю і розвиток мови як засобу комунікації [19, с. 64]. Вихід з точки біфуркації на нову гілку розвитку здійснюється під впливом флуктуацій, тобто заздалегідь не передбачених дій мікрорівня.

Флуктуації, зокрема й у сфері культури, є нібито незначними подіями порівняно з усім процесом, але це не так. Для окремого носія вони є формою реалізації свободи. У подальшому значимість флуктуацій від того, що вона має атомарний характер, не втрачається, оскільки кожна на своїй траєкторії є внеском в загальне спрямування руху. Якщо брати сферу культури і мови як засобу спілкування, то немає таких явищ, якими можна було б нехтувати, якими малими ці явища не здавалися б [26, с. 20]. Саме завдяки впливовості флуктуацій, у біфуркаційні моменти актуалізуються поняття і совісті, і відповідальності, як атрибутів культури. Посилання в ці моменти на складнощі ситуації з метою запобігти вибору є не лише аморальними, але й небезпечними для культури, оскільки масове поширення такої позиції може призвести до небажаної траєкторії її розвитку.

Висновок. Основою дослідження культурологічних аспектів комунікативної функції мови є діяльнісний підхід до стану і розвитку цих аспектів, що передбачає, в першу чергу, становлення наукових поглядів на культурологічний механізм мовної комунікації. Матриця цього механізму базується на культурологічному змістові не тільки таких понять, як менталітет, слово, конструкт, а й на похідних від них — мовно-культурологічна проблемна ситуація, мовно-культурологічний конструкт. Кризовий стан культури не тільки в Україні, але й на глобальному рівні зумовлює доцільність використання, особливо в дослідженні специфічних культурологічних викривлень мовної комунікації в інформаційному суспільстві, методологічних принципів синергетики.

Перспективи подальших досліджень — розвиток методологічних принципів дослідження культурологічних аспектів мовної комунікації на засадах використання синергетики.

Список літератури

1. Аристотель. Об истолковании // Аристотель. Сочинения в 4-х т. / ред. З. Н. Микеладзе. — М. : Мысль, 1978. — Т. 2. — С. 91–116.
2. Басин Е. Я. Гердер И.Г. (1744-1803) [Электронный ресурс] / Е. Я. Басин // Е. Я. Басин. Искусство и коммуникация. — Режим доступа: <http://philosophy.Ru/edu/ref/basin/glava72.html>. Заглавие с экрана.
3. Григорьева Т. П. Синергетическая модель японской культуры / Т. П. Григорьева // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М. : Прогресс-Традиция, 2002. — С. 274–295.

4. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах / В. Дильтей // Новые идеи в философии. — СПб., 1912. — С. 119–181.
5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский // АН СССР, Ин-т философии / общ. ред. А. Ф. Loseva. — М. : Мысль, 1979. — 620 с.
6. Добренъков В. И. Особенности научной теории. Язык теоретических конструктов / В. И. Добренъков, А. И. Кравченко // Фундаментальная социология. В 15-ти т. Т. 1. Теория и методология. — М. : ИНФРА-М, 2003. — С. 488–497.
7. Дяченко М. В. Життя і культура / М. В. Дяченко. — Х. : ХДАК, 2006. — С. 10–18.
8. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Г. Зиммель, ; пер. с нем. Е. М. Арсеньева. — Пг. : Начатки знаний, 1923. — 40 с.
9. Зимовець Р. В. Протестний потенціал модерної культури / Є. К. Бистрицький, С. В. Пролесев, Р. В. Кобець, Р. В. Зимовець // Ідея культури: виклики сучасної цивілізації. — К. : Альтерпрес, 2003. — С. 148–190 (Наукове видання).
10. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. — М. : ЭКСМО, 2007. — 864 с.
11. Келли А. Дж. Теория личности / А. Дж. Келли : пер. с англ. — СПб. : Речь, 2000. — 249 с.
12. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. — М. : Прогресс, 1977. — 297 с.
13. Летурно Ш. Социология, основанная на этнографии [пер. с фр.] / Ш. Летурно. — СПб. : Изд-во О.Н. Поповой, 1895. — 287 с.
14. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. — М. : Изд-во Моск. Ун-та, 1990. — 269 с.
15. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 2004. — 704 с.
16. Морфологія культури : Тезаурус / за ред. В. О. Лозового. — Х. : Право, 2007. — 384 с.
17. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. — М. : Рефл-бук; — К. : Ваклер, 2001. — 656 с.
18. Пролесев С. В. Модерна культура і глобальні трансформації сучасності / С. В. Пролесев, Є.К. Бистрицький, Р. В. Кобець, Р. В. Зимовець // Ідея культури: виклики сучасної цивілізації. — К. : Альтерпрес, 2003. — С. 12–76 (Наук. видання).
19. Чернавский Д. С. О методологических аспектах синергетики / Д. С. Чернавский // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М. : Прогресс-Традиция, 2002. — С. 50–66.
20. Шевченко Т. Г. Ну щоб, здавалося, слова / Т. Г. Шевченко // Твори в п'яти томах. Т. 2. Поетичні твори (1847-1861). — К. : Дніпро, 1984. — С. 83–84.
21. Шейко В. М. Культура України в роки незалежності / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. праць / відп. ред. О. Г. Стахевич. — Х. : ХДАК, 2001. — Вип. 8 — С. 4–16.

22. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием / Герберт Шиллер ; пер. с англ., науч. ред. Я. Н. Засурский. — М. : Мысль, 1980. — 326 с.
23. Шило О. В. Віртуальна реальність і перспективи реалізму / О. В. Шило // Культура України : зб. наук. пр. / відп. ред. М. В. Дяченко. — Х. : ХДАК, 2002. — Вип. 10. — С. 59–69.
24. Шпенглер О. Человек и техника / О. Шпенглер // Культурология. XX век. — М. : Юрист, 1995. — С. 454–495.
25. Эко У. Записки на полях «Имя Розы» / У. Эко // Иностранная литература (Москва). — 1988. — № 1. — С. 92–403.
26. Prigogine I. The Die Not Cast / I. Prigogine // Futures. Dulletin of the World Futures Studies Federation. — 2000. — Vol. 25. — № 4, January.
27. Jacobson R. Lingvists and Retics / R. Jacobson // Still in Language // R. Jacobson. — Cambridje : University-Press, 1964. — 353 p.

Надійшла до редколегії 21.11.2009 р.

УДК 130.2:172.15

В. М. ДАРЕНСЬКА

ПЕРСПЕКТИВИ ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Досліджуються культурологічні аспекти відродження традиційного народного мистецтва в сучасних умовах. Показано, що світоглядно-естетичний досвід народного мистецтва є потужним чинником екзистенційного збагачення, що визначає його актуалізацію для сучасної людини.

Ключові слова: мистецтво, традиція, народна культура, естетичне.

Исследуются культурологические аспекты возрождения традиционного народного искусства в современных условиях. Показано, что мировоззренческо-эстетический опыт народного искусства является мощным фактором экзистенциального обогащения, который определяет его актуализацию для современного человека.

Ключевые слова: искусство, традиция, народная культура, эстетическое.

The author considers the cultural studies aspects of traditional folk's arts revival in this article. Here is demonstrated that world viewing aesthetic experience of folk culture is the powerful factor of existential enrichment.

Key words: arts, tradition, folk culture, aesthetic.

Актуальність теми. Орієнтація на традиційну народну культуру — відмітна ознака сучасного соціокультурного процесу в цілому. Як відомо, в культурі різних народів і країн у XX ст. простежуються дві глобальні тенденції, що перебувають в опозиції одна до одної. Перша з них визначається утворенням певних єдиних еталонів універсальної і наднаціональної культури,

котра звернена до всього світу і являє собою цінності, норми, ідеї, образи, символи, близькі всьому людству (чи, принаймні, значній його частині). Це широкий шар культури, основою якого є загальні могутні процеси глобальної інтеграції. Інша тенденція пов'язана з не менш інтенсивними процесами світової регіоналізації, національно-етнічного відродження культур і народів. У ній реалізується необхідність усвідомлення свого самотнього культурно-історичного шляху, відчуття вкорінення у своєму соціальному й культурному просторі, на своїй землі, ідентифікації своєї долі з цією країною, її минулим, сьогоденням і майбутнім. У сучасній вітчизняній культурі з історичних причин набуває особливого значення друга тенденція.

Перспективи відродження такої яскравої складової традиційної народної культури, як народне мистецтво, нині виявляються доволі серйозними, зважаючи на наявність об'єктивних передумов цього процесу. Річ у тім, що світоглядно-естетичний досвід традиційного народного мистецтва, зокрема українського, є надзвичайно потужним чинником екзистенційного збагачення нових поколінь, які за об'єктивними обставинами є відірваними від досвіду «органічного світогляду», який був і залишається притаманним традиційній народній культурі. Найлегший шлях до сприйняття цього досвіду полягає в долученні до традицій народного мистецтва, яке, як показує життя, завжди залишається цікавим для молоді й викликає бажання його відтворювати.

До цього часу зазначений підхід до розуміння феномену народної культури в цілому і народного мистецтва зокрема набуває все більшого поширення. Як приклад можна назвати навчальний посібник «Народна культура в сучасних умовах» (2000 р.), підготовлений сектором сучасної народної культури Російського інституту культурології [1]. У ньому народна культура розглядається як культура безпосередньо переданої (усної) традиції, що продовжує існувати в синкретичних формах і зберігає актуальність у сучасному світі. Тут розроблено методи аналізу як традиційних історичних шарів культури, включених у сучасний полікультурний простір, так і більш пізніх, сучасних чи позачасових елементів народної культури. Серед сучасних українських авторів, що здійснюють нову філолофсько-культурологічну рефлексію над змістом традиційної народної культури, варто назвати в першу чергу М. Красікова [2], С.Кримського, В.Скुरатівського та ін.

Метою статті є визначення об'єктивних культурних передумов відродження традиційного народного мистецтва в сучасних умовах, а також основних напрямів і форм рецепції цього типу мистецтва.

Що ж у традиційній народній культурі можна і необхідно зберегти, а що повинно стати лише предметом музеєфікації як історична пам'ять народу і суспільства? І наскільки пробудження

національної й етнічної самосвідомості пов'язане з поверненням до етнокультури в соціально-побутовій сфері? Чи воно обмежується освітньо-пізнавальним інтересом суспільства до свого історичного минулого, пам'яток культури, народної і книжкової, чи впливає на культурне життя в сьогоденні? Ідеться про ту сферу народної культури, що за традицією називається народною творчістю, фольклором і асоціюється переважно з художньою культурою, включаючи музику, хореографію, словесне, візуально-пластичне мистецтво, театральні-ігрові дійства в різних жанрових формах. Усі ці елементи в ідеалі, точніше, у минулому, для одних народів — далекому, для інших — відносно близькому, були об'єднані в певну цілісну систему. Нині вони, зазвичай, існують фрагментарно, як «мозаїчні» складові сучасного культурного поля. Однак і в такому вигляді вони функціонують і здатні впливати на соціокультурну ситуацію, брати участь у формуванні національної й етнічної свідомості. З іншого боку, як це не парадоксально на перший погляд, такому включенню дуже сприяє синкретичне середовище сучасної масової художньої культури. Адже, як зазначають дослідники, «масова, популярна естетика стверджує нерозривність мистецтва і життя, відсутність меж між ними. Мистецтво вводиться у світ «природної установки» повсякденності» [3].

При цьому елементи етнокультури, зокрема види і жанри народної творчості, можуть фігурувати як активний чи пасивний шар культури. У першому разі йдеться про елементи культури, що спонтанно функціонують у соціально-побутовій сфері життя співтовариства, в іншому — про такі, котрі збереглися в історичній пам'яті суспільства. Щоб їх актуалізувати, необхідні спеціальні зусилля, ситуації, що провокують особливий інтерес саме до такого культурного матеріалу. В умовах пошкваллення національної етнічної свідомості, посилення регіонального розвитку в різних його проявах можна спостерігати перехід з пасиву в актив елементів етнічної, зокрема фольклорної традиції, що в такий спосіб набуває «другого життя» в суспільстві, поряд із «вторинним» життям у нових культурних текстах.

Так, у сучасній українській культурі, що є безпосередньо чи опосередковано пов'язана з традиційною народною творчістю, можна виділити кілька типів орієнтації на традицію, причому в різний час то одні, то інші з цих типів починали ціннісно домінувати, намагаючись потіснити інші. Але всі вони продовжують паралельно існувати і функціонально виправдані доти, доки не прагнуть витіснити і замінити один одного. Стисло охарактеризуємо найпомітніші з них.

Це, насамперед, чистий автентичний фольклор, що існує і нині, хоча не обов'язково в кращих класичних зразках, однак існує природним для традиційної культури способом, тобто завдяки безпо-

середньому передаванню від майстра до учня, від покоління до покоління. Ареал побутування його звучується, але є досить життєздатні сфери. Інший тип представлений побутовою творчістю й іншою творчістю на традиційній основі в молодіжних фольклорних групах, переважно в міському середовищі. Точніше назвати цю діяльність творчістю, ніж виконавством. Це дозволяє зробити характерною для неї орієнтацію на багатобічне «вживання» в народну культуру минулого, близьке спілкування з майстрами — її носіями, її «практикування» у власному побуті в поєднанні з виконанням на сцені. Отже, тут має місце одночасне вживання в традицію й «вживлення» її в сучасну культурну ситуацію. Тут також зберігається установка на максимальну дійсність, етнічність відтвореного культурного матеріалу, з одного боку, — і настільки ж максимальну органічність, особистісну ідентифікацію з цим матеріалом, культурну і власне етнічну, з іншого. Цей напрям фахівці з фольклору іноді називають «фольклоризмом» у культурі. Справжня традиція в цьому разі потрапляє в нетрадиційну ситуацію і середовище і, знаходячи в ній своє місце, стає не тільки власне культурним, але й соціальним феноменом, що дуже важливо.

Якщо відзначений тип фольклорної орієнтації відносно новий і в цьому сенсі є нетрадиційним при всій установці на максимальну традиційність, то фольклорне виконавство в сценічних формах і в суто професійному, і в самодіяльному мистецтві — явище дуже давнє. Діапазон тут досить широкий — різні копії, стилізації, справжні тексти, адаптовані і трохи оброблені для сцени, що виконуються як носіями традиції в умовах клубної та ін. самодіяльності, так і артистами різного рівня в ансамблях пісні і танцю, народних хорах, фольклорних колективах, професійних і самодіяльних. На цей напрям, мабуть, також поширюється назва «фольклоризму», однак, на відміну від попереднього, він з усіма своїми достоїнствами і прорахунками живе і функціонує тільки в рамках інституціолізованої художньої культури. Стосовно цього типу можна говорити про вторинне життя традиції в умовах, заданих цілями демонстрації зразків художньої культури минулого, при досить умовній сценічній ідентифікації виконавців з культурними текстами.

Ще один самостійний тип перетворення і продовження народної традиції в культурі XIX і XX ст. — це формування певного набору уніфікованих варіантів автентичної і національної культури, вільного від регіонально-етнічної специфіки, варіативності, імпровізаційності — якостей, без яких немислимий автентичний фольклор. Певною мірою до нього можна віднести молодіжну групу побутової піснетворчості. До цього типу тяжіють такі явища, як, наприклад, українська народна пісня чи танець як такі. Це те, що сприймається як щось «народне взагалі» й складає характерний,

майже стереотипний, набір елементів даної національної культури в їхньому найуніверсальнішому і, зазвичай, «полегшеному» вираженні. Основою таких проявів народної художньої культури найчастіше є міський варіант культурного тексту, що відірвався від своєї локальної основи і став, власне кажучи, вже явищем масової культури, але зберігає тісний зв'язок із фольклорною традицією.

Нарешті, варто виділяти в окремий специфічний тип і таку форму звернення до фольклорної традиції, як оригінальна авторська творчість, побічно орієнтована на елементи етнічної і національної культури. Такі автори виявляються включеними вже в іншу (нефольклорну) художню систему. Такий тип «фольклоризму» в основному розташовується на території професійної художньої культури, лише краєм торкаючись сфери аматорства. У реальній соціокультурній ситуації різні типи орієнтації на національну й етнічну традиції в сучасній культурі не часто існують у чистому вигляді. Поєднуючись у різних дозах, доповнюючи один одного й одночасно контрастуючи, вони утворюють багатобарвну палітру сучасної культури.

У цьому сенсі особливий інтерес викликає другий з розглянутих нами типів орієнтації, пов'язаний з «вживанням» в етносоціальне середовище і «практикуванням» фольклору в сучасному побуті. Одночасно етнотворчість — це шлях виживання автентичної культури в неавтентичному середовищі. На противагу фольклорним самодіяльним колективам, створеним за аналогією з професійними народними хорами й ансамблями, виникає й набуває поширення досвід вирощування місцевих фольклорних осередків в умовах міста серед молоді, студентів, інтелігенції. Протягом 1980-1990-х рр. фольклорний рух охопив різні регіони України на хвилі активізації національної, етнічної, а потім і регіональної самосвідомості. Аналогічні тенденції є й в інших країнах, наприклад, у балканських та ін. Цей феномен цікавий тим, що поєднує в собі і певні природні, об'єктивні тенденції соціокультурного процесу, і суб'єктивне, усвідомлене втручання в цей процес, його корегування, проектування (державою), що має нові нетрадиційні механізми передачі традиції.

У останній час фахівці відзначають посилення інтересу до власної фольклорної спадщини в середовищі клубних колективів, які орієнтовані, насамперед, на сценічне професійне відтворення фольклору, що допускає його обробку, звужує жанрово-видовий склад до декількох, найбільш «виграшних» з їхнього погляду, творів. У своєму репертуарі вони використовують і авторські пісні, і фольклорні твори інших областей, навіть народів. Діяльність подібних колективів є корисною, хоча й не сприяє збереженню місцевих традицій фольклорного виконавства. Вона спрямована

в першу чергу на відтворення адаптованих варіантів народних пісень, танців, вистав відповідно до зразків професійного мистецтва. Маючи право на існування, як і інші види та жанри художньої самодіяльності, ці колективи виконують інші функції в культурі, ніж автентичні й орієнтовані на автентичні фольклорні ансамблі [4].

Утім, і в автентичному середовищі поряд зі збереженням традиційно-нормативних функцій народного мистецтва підсилюються його декоративно-естетичні функції, у зв'язку з чим на перший план виходять демонстраційні форми з утратою первісної семантики. Про посилення естетичної функції фольклору писав відомий фольклорист Б. Н. Путілов: «У новій обстановці, коли твори фольклору втратили свої колишні побутові зв'язки і функції, посилилося безпосередньо естетичне їхнє сприйняття» [5]. Підтвердженням тому слугує очевидна тенденція до театралізації обрядових дійств, до адаптації фольклору відповідно до критеріїв сценічного втілення за принципом: «... щоб було яскраво, весело, всім зрозуміло». За цим принципом діють не тільки професійні естрадно-фольклорні колективи, але й чимало сільських клубних ансамблів.

Однак первісна семантика фольклору при цьому трансформується все ж таки лише частково, оскільки «фольклор ніде і ніколи не живе як мистецтво у власному сенсі слова, тобто як феномен, що має ціль лише в самому собі і призначений для вирішення переважно художніх завдань» [6]. Прив'язаність історично сформованих форм фольклору до календарного циклу, до певного життєвого контексту зберігається у свідомості носіїв традиційної культури. Таке вкорінення уявлень народних виконавців про функціональне призначення фольклору свідчить про те, що він сприймається ними як компонент їхнього способу життя, а не тільки як художня творчість. Це засвідчують і факти підвищення престижу своєї локальної культури для частини сільської молоді. На весіллях, наприклад, молодь уже не відчуває незручності при використанні елементів стародавньої обрядовості: величань нареченого і нареченої, батьків і гостей та ін. Вони починають усвідомлювати самодостатню цінність цієї культури і свою причетність до неї.

Соціальні функції фольклору стосовно особистості виконавця можна визначити як інтеграцію з традиційним фольклором і общинною свідомістю, повну і часткову. Утім, як пише відомий російський фольклорист К.В. Чистов, «відмітна ознака «фольклоризму» — значний ступінь усвідомленості (емоційної, етнічної, соціальної, естетичної), нарочитості, стилізованості. Для виникнення «фольклоризму» історично необхідно, щоб його носії відірвалися від архаїчної побутової традиції, а потім знову оцінили її вже зі значної хронологічної, культурної чи соціальної дистанції.

Тому можна стверджувати, що будь-який «фольклоризм» завжди містить заряд екзотизму. Його елементи повинні бути незвичними для повсякденного побуту його нових носіїв» [7]. Так, для сучасних міських жителів прилучення до цінностей традиційної культури, зокрема народного мистецтва, впливає на їхній спосіб життя, світогляд і світосприймання, деякі ціннісні установки. Виконуючи фольклорні твори, учасники міських ансамблів прагнуть, по можливості, зберегти їхню первісну семантику. Для них є цінним і значущим саме відчуття дійсності цієї культури і причетності до неї.

Запропонований К.В. Чистовим термін «вторинні форми» народного мистецтва і фольклору в цілому, як зазначає автор, «не покликаний позначати форми другосортні чи фальсифіковані. Вони настільки ж природні й історично неминучі, як і форми «первинні», тобто ті, що виникли в результаті безупинного розвитку традицій, що сягають своїми коренями в давні, архаїчні шари людської історії... обидва ці терміни умовні. Історична зміна форм безупинна, і в цьому сенсі термін «вторинні» не є негативним; він означає тільки «не первинні». Зміна форм може здійснюватися в результаті прямого розвитку традиції або її відмирання. В останньому випадку виникають і форми, які відрізняються від тих, що були раніше, так і подібні (іноді квазіподібні), але генетично з ними не пов'язані чи пов'язані не безпосередньо, а якимось складніше, — їх ми і називаємо «вторинними». Зрозуміло, не менш часто створюються форми гібридні, змішані, перехідні. Усі вони можуть бути настільки ж продуктивними, як первинні» [там само].

Історично сформовані форми фольклору в сучасній культурі є тією складовою останньої, яка визначає цілісність, своєрідність і безперервність культурної традиції. Найплідніший і найактуальніший для сучасного мистецтва шлях в опануванні цінностей минулого полягає в синтезі форм професійного мистецтва з формами, створеними народною художньою творчістю. На цьому шляху виникає унікальна можливість передачі змісту буття людей іншої історичної епохи у формах вираження цієї епохи, художньо адаптованих до сучасного сприйняття. Досвід багатьох видатних українських митців ХХ ст. в різних видах мистецтва (О. Архипенко, О. Довженко, К. Білокур, А. Горська, «химерний роман» та інші явища і персоналії) в цьому переконує.

Фундаментальною категорією, що визначає специфіку художнього світобачення в традиційному народному мистецтві, є категорія ладу. В цьому категоріальному значенні слово «лад» уперше застосовано в одному з найкращих на наш час комплексному дослідженні народного способу буття та світосприйняття, яке належить В. Белову. Виявляється, що, порівняно з класичною для ака-

демічної естетики категорією гармонії, категорія ладу має певну суттєву специфіку, яка полягає в наступному: а) якщо категорія гармонії передбачає певну естетичну «дистанцію», відстороненість споглядача від твору мистецтва, то категорія ладу, навпаки, передбачає їхній живий зв'язок у життєвому процесі; б) якщо категорія гармонії має акцентовано естетичний сенс, то категорія ладу має максимально широкий, синтетичний зміст.

Специфічну екзистенційну установку традиційного народного мистецтва (і одночасно його суто практичну специфіку) можна визначити категорією «долетворення». Запропонована категорія має чітко фіксувати той факт, що створення художніх творів народним митцем (і, відповідно, також їхнє сприйняття «соборним» народним суб'єктом) не були ані розвагою, ані суто утилітарним «оздобленням» життя, але, насамперед, це було і є процесом активного регулювання душевно-психічного стану і духовних інтенцій людини, що визначає її життєвий шлях і його моральнісне осмислення. Дослідження елементів традиційної народної культури засвідчує, що її практично неможливо поділяти на «матеріальну» і «духовну», оскільки будь-яка матеріальна річ тут виявляється одночасно результатом як фізичної, так і духовної праці.

Специфічною предметністю художнього формоутворення в традиційній народній культурі є не якийсь окремий, ізольований для суто «естетичного» споглядання «твір» як самоцінність, а цілісний «життєсвіт», до якого входять окремі витвори і живуть у ньому за законом «ладу». Остання із зазначених категорій є буквальною перекладом запропонованого Е. Гуссерлем феноменологічного терміна «Lebenswelt». Як відомо, «життєвий світ», за Е. Гуссерлем, — це той «дійсний і конкретний світ», реальність, що нас оточує і нас в себе включає, буттєвий ґрунт і «обрій» для будь-якої діяльності. Він даний нам у формі певної історичної традиції; завжди співвіднесений з конкретним людським співтовариством, з його територією, із ґрунтом, ландшафтом, будинками, тобто співвіднесений з навколишнім світом у широкому сенсі цього слова. Наприклад, такий «класичний» феномен традиційного народного мистецтва, як орнамент, постає не лише як набір ритмічно повторюваних знаків, а й як інформація про минуле людства, про шляхи виникнення та розвитку окремих ознак традиційної культури від прото-етнічних часів до сучасності, із визначеними в ньому буттєво-ціннісними факторами взаємодії людського начала і природного середовища.

Короткий огляд порушеної проблеми дозволяє дійти таких узагальнюючих висновків: 1) світоглядно-естетичний досвід народного мистецтва є потужним чинником екзистенційного збагачення, що визначає його актуалізацію для сучасної людини; 2) можна розрізнати п'ять типів рецепції традиційного народного

мистецтва в сучасній культурі, що відрізняються різними способами його «включення» в реальне життя; 3) «вторинні» форми побутування цього типу мистецтва є самоцінними і плідно синтезуються зі стильовими здобутками сучасного професійного мистецтва.

Список літератури

1. Народная культура в современных условиях : учеб. пособ. / М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии ; отв. ред. Н. Г. Михайлова. — М. : РИК, 2000. — 219 с.
2. Красіков М. Філософія буття слобожанського селянина / М. Красіков // Дух і Літера. — 1999. — № 5-6. — С. 428-442.
3. Козлова Н. Безвкусица масс и вкус интеллектуалов / Н. Козлова // Общественные науки и современность. — 1994. — № 3. — С. 144.
4. Михайлова Н. Г. Ориентация на традиционную культуру в современном народном творчестве / Н. Г. Михайлова // Ориентиры культурной политики : информ. вып. № 10. — М. : РИК, 1997. — С. 88-90; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры / М. А. Некрасова. — М. : Искусство, 1983. — 111с.
5. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. — СПб. : Изд. СПбГУ, 1994. — С. 11.
6. Там само. — С. 70.
7. Чистов К. В. Традиционные и «вторичные» формы культуры / К. В. Чистов // Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция. — М. : ОГИ, 2005. — С. 131.

Надійшла до редколегії 05.12.2009 р.

УДК 930.8(075.8)

П. Е. ГЕРЧАНІВСЬКА

ФУНКЦІОНУВАННЯ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В СОЦІУМІ

Аналізуються іманентний зміст народної культури та її детермінанти: соціальний носій (колективний й індивідуальний), механізми соціокультурної регуляції соціуму. Визначено взаємозв'язок елементів триади народна-етнічна-традиційна культура.

Ключові слова: народна культура, етнічна культура, традиційна культура, суб'єкт народної культури.

Анализируются имманентное содержание народной культуры и ее детерминанты: социальный носитель (коллективный и индивидуальный), механизмы социокультурной регуляции социума. Определена взаимосвязь элементов триады народная-этническая-национальная культура.

Ключевые слова: народная культура, этническая культура, традиционная культура, субъект народной культуры.

The object of the research is the complex analysis of the immanent meaning of the folk culture and its determinants (the collective and individual social bearer and the mechanisms of the social and cultural

Key words: *the folk culture, the ethnic culture, the traditional culture, the subject of the folk culture.*

Актуальність. Проблема, що досліджується, полягає в подоланні соціокультурної ентропії в сучасному українському суспільстві. З народною культурою пов'язане уявлення про спадкоємність досвіду, накопиченого поколіннями, в ній вбачається потенціал для досягнення взаєморозуміння людей з різним світоглядом, самосвідомістю та ціннісними перевагами.

Комплекс досліджень української народної культури потребує, перш за все, інтерпретації з культурологічної позиції ключового для концепту терміна «народна культура», що нині переживає період конституалізації. Ця ситуація є наслідком того, що впродовж тривалого часу дослідники вивчали окремі аспекти народної культури, не беручи до уваги інтегральне розуміння цього явища, підмінюючи іноді його іншими культурними феноменами. Так, у науковій літературі народна культура часто ототожнюється з етнічною [14] або традиційною культурою [9].

У цьому простежується певна невизначеність взаємозв'язку елементів тріади народна–етнічна–традиційна культура, що перешкоджає проблемному діалогу і формуванню загальної концепції народної культури. Тому, на наш погляд, доцільно проаналізувати зміст цих елементів. З одного боку, він залежить від базових понять «народ», «етнос», «традиційне суспільство», що активно варіюють унаслідок плюралізму ідеологічних орієнтацій, іманентно-національних традицій, обраного дослідником підходу, з іншого — від тлумачення не менш мінливого терміна «культура».

Отже, метою дослідження є комплексний аналіз іманентного змісту народної культури і її детермінантів: соціального носія народної культури — суб'єкта, який продукує, зберігає, ретранслює і одночасно є її споживачем (соціальне середовище, група, індивід); механізмів соціокультурної регуляції життя в народному середовищі. Для вирішення проблеми застосуємо соціокультурологічний підхід, що ґрунтується на цілісному дослідженні народної культури (як об'єкта), суб'єкта (носія народної культури), а також соціуму, в якому вони функціонують, у соціально-історичній системі координат.

Визначимо, перш за все, ключовий для концепту термін «народ», що утворює ядро вищевказаного термінологічного спектра. Уперше цей термін (нім. — Volk) введено до наукового обігу німецьким філософом І. Гердером, він тлумачився як спільність людей, у якій єдина мова й історичні традиції формують розумові

процеси її членів і є основними ресурсами їхнього розвитку [4]. В іншій версії термін має етнічний зміст — народ ототожнюється з етносом (від гр. *thnos* — «народ») [2, с. 803]. Однак спроба наповнити поняття «етнічна культура» конкретним культурологічним змістом виявила всю складність проблеми: по-перше, понині поняття «етнос» не набуло однозначної теоретичної інтерпретації; по-друге, незрозуміло, яка сукупність ознак є необхідною і достатньою для характеристики етнічної культури.

До 90-х рр. ХХ ст. в інтерпретації поняття «етнос» домінував так званий примордіальний підхід, що ґрунтується на етногенезі як об'єктивній основі етнічної різноманітності в соціокультурному житті. Прихильник цього напрямку російський етнолог Ю. Бромлей визначав етнос як соціально організовану, стійку людську спільність, що історично склалася на конкретній території, говорить однією мовою і має відносно стабільні особливості культури, психічний склад членів, які усвідомлюють свою соціокультурну єдність [3].

На сучасному етапі погляди прихильників примордіального підходу щодо інтерпретації цього поняття розділились. Одні надають перевагу двом основним факторам — спільній території походження етнічної групи і самоідентифікації її членів як носіїв спільної культури [7]; інші — акцентують увагу на ознаках етноутворення (територія, ендогамія) і етнодиференціації (мова, культура, самосвідомість) [14, с. 151].

Особливу позицію в теоретичному осмисленні поняття «етнос» мав російський учений Л. Гумільов, який вважав домінуючими у визначенні цього поняття психологічні характеристики — самосвідомість (ідентичність) і стереотипи поведінки людей [5]. Слід відзначити також ще один підхід — конструктивістський, що утвердився в сучасній світовій етнології як реакція на процеси національно-культурного відродження та зародження етнічного сепаратизму. Його прихильники розвивають ідею щодо етногенезу як процесу спрямованого соціально-політичного конструювання суспільства, заперечуючи природність, генетичну закодованість етнічних ознак [13].

Стислий огляд теоретичних інтерпретацій поняття «етнос» розкриває радикальні відмінності між ними, одночасно виявляє дещо спільне, властиве всім концепціям — визнання культурної ідентичності як головної з характеристик етносу. Ця властивість зумовлена існуванням певних алгоритмів соціокультурної регуляції, що забезпечують виживання і відтворення спільності. На різних етапах еволюції етносу домінують різні види соціокультурної регуляції. Так, на первісній стадії переважають, в основному, конвенціональні — як комплекс традицій, звичаїв з достатньо жорсткими ритуальними настановами.

Для розуміння природи етнічної культури важливо визначити основні її інваріанти. Ю. Бромлей і Л. Гумільов, незважаючи на різні підходи до трактування етносу, акцентують увагу на самоідентифікації індивідів з соціумом як головному інваріанті етнічної культури. Однак цей параметр, на наш погляд, не розкриває повною мірою іманентної природи етнічної культури, що детермінована міфологічним світоглядом людини.

Міфологічний світогляд — рання система поглядів на світ і місце людини в ньому. Його передумовою була своєрідна логіка: по-перше, первісна людина ще не виділяла себе з оточуючого середовища — природного і соціального; по-друге, дифузність, нерозчленованість первісного мислення, що не відокремлювалося від емоційної й афектно-моторної сфер; по-третє, наївне олюднення оточуючого природного середовища і, як результат, загальна персоніфікація в міфах і широке метафоричне зіставлення природних і культурних (зокрема соціальних) об'єктів; по-четверте, заміна причинно-наслідкових зв'язків прецедентом — походження видається за його сутність.

У міфологічному світогляді відбився колективний досвід багатьох поколінь, що був сфокусований у традиціях — відносно стійкому соціокультурному явищі, що об'єктивно сформувалося в усіх сферах життя етносу і передавалося з покоління в покоління. Дифузне первісне мислення виявилось в культурі етносу як синкретизм міфу, обряду, ритуалу і мистецтва, в яких відбилась система цінностей, прийнятих у суспільстві, а також певні норми поведінки людей. Їх взаємодію не можна розуміти як простий конгломерат культурних явищ, оскільки вони являють собою нерозривну єдність — світоглядну, функціональну, структурну, художню, естетичну.

Нездатність провести межу між природним і надприродним, байдужість до протиріччя, слабкий розвиток абстрактних понять, чуттєво-конкретний характер, метафоричність, емоційність та інші особливості первісного мислення перетворюють культуру етнічної спільноти у своєрідну символічну систему, в термінах якої сприймається і описується весь світ. Саме міфологічний світогляд зумовив специфіку етнічної культури.

Отже, в процесі життєдіяльності суспільство відтворювало власні способи та правила колективної взаємодії і взаєморозуміння, що ініціювались інтересами й потребами членів спільноти та спрямовувалися на їх задоволення. З набуттям практичного досвіду під впливом специфічних умов життя та історичної долі в межах цієї спільноти створювалась власна система «соціальних конвенцій» колективного співіснування — етнічна культура.

Етнічна культура являє собою автохтонну організацію духовної, соціальної та матеріальної життєдіяльності і світосприйняття,

що притаманні певному етносу. Її основними інваріантами є традиційність, соборність, синкретичність і символічність. Головне функціональне завдання етнічної культури — підтримання певного рівня соціальної консолідації етнічної спільності. Залежно від рівня соціокультурного розвитку соціуму, його соціально-функціонального стратифікування складаються різні композиції конвенціональних та інституційних механізмів упорядкування форм життєдіяльності етносу.

У результаті етногенезу свідомість людини трансформується, замість дифузного формується диференційоване мислення, людина починає виокремлювати себе із природного і соціального середовища, цей процес збігається з початком стратифікації соціуму. За Р. Редфілдом, у результаті соціальної диференціації етносу, виникла дихотомія «народного» (селянського) і «міського», урбанізованого суспільства («folk society — urban society») [15]. Перший тип Р. Редфілд характеризує як людську спільність з соціальною нерозчленованістю і одностайністю фольклорної культури, ізольованістю від зовнішнього світу і самодостатністю, з традиціями, що зумовлюють панування колективістських соціальних уявлень, орієнтованих на суворе дотримання певних норм поведінки. На відміну від нього, в урбанізованому суспільстві виникають нові принципи соціокультурної регуляції, що ґрунтуються переважно на функціонуванні інституціональних засобів забезпечення інтеграції і консолідації людей.

На перший погляд, основою цього диференціювання є різне ставлення до традицій, але, на нашу думку, ключовим моментом є механізм регулювання соціокультурних процесів і передавання суб'єкту досвіду спільноти. У міському середовищі формується тип соціокультурної регуляції, що містить у собі інституційну компоненту, яка регулює, перш за все, ідеологічну складову суспільного життя, майново-правові і станові відносини, в той час як у народному регулятором життя залишаються культурні традиції, що історично склалися у сфері соціокультурного буття етносу і передаються від покоління до покоління. Отже, соціокультурна регуляція, яка існувала в первісному суспільстві, не зникла, а локалізувалася в селянському середовищі.

У результаті диференційних процесів на ґрунті етнічних традицій формується народна субкультура, що протистоїть спочатку церковно-книжковій культурі, а потім — світській. Саме з формуванням класів поняття «народна культура» набуває своєї семантики як культура страти, соціокультурна регуляція в якій здійснюється через конвенціональні механізми. Це стоїть не тільки матеріально-виробничої практики, але й будь-якої форми діяльності (соціальної, комунікативної, художньої, релігійної), що здійснюється колективно або індивідуально.

Суспільство доіндустріального періоду часто називають традиційним [7], а його культуру — традиційною. Отже, під поняттям «традиційна культура» розуміється народний пласт культури суспільства доіндустріального періоду. На цьому історичному етапі суб'єктом, який виконує функції її творця, носія, охоронця, кінцевого адресата народної культури, стає селянство, а також нижчі верстви суспільства — міщанство, нижче духовництво, котрі ще не втратили зв'язку із селянським укладом життя і побуту.

Перехід до індустріалізації характеризується поступовим розширенням зони інституціональної соціокультурної регуляції суспільства. Основними організаційними і культурними структурами суспільства стають національна державність і спеціалізовані соціально-функціональні страти, а головним регулятором — соціально-економічні інтереси. Інституціоналізація торкнулась і сфери народної культури, звужуючи її соціальну базу. Її осередком є, в основному, селянські громади.

Процес розкладу традиційного укладу життя одночасно супроводжується пробудженням інтересу до народної культури як художньої спадщини українського народу. У другій половині XIX ст. інтегральне поняття «суб'єкт народної культури» ускладнюється: роль охоронців і спостерігачів народної культури починають виконувати також представники інших соціальних верств — етнографи, колекціонери, художники, композитори.

Зовсім інша картина складається в часи радянської влади. Суспільство стає все нівельованішим, гомогеннішим, виникає новий термін — «радянський народ», що трактується як соціально-історична спільність людей, об'єднаних за ідеологічним принципом. У такому разі поняття народ як суб'єкт народної культури, по-суті, втрачає свою визначеність. Безумовно, і в радянські часи регіонально-етнічні культурні традиції зберігалися в окремих локальних сферах як генетичний код, але народна культура поставала радше як андеґраунд, що протистояв фундаментальним принципам соціалістичного реалізму.

У сучасному суспільстві, яке прямує до глобалізації, форми соціальної організації еволюціонують до транснаціональних політико-економічних об'єднань, а провідна регулятивна функція переходить до різноманітних видів інформаційної діяльності, що формує новий тип культури — масовий. У цих умовах на пострадянському просторі (як альтернатива) актуалізується рух до культурних традицій минулого. Елементи народної культури набувають «другого дихання» в новому культурному контексті, проникаючи в різні сфери сучасного життя, змінюються характер і склад носіїв народної культури.

На основі результатів проведеного аналізу можна дійти таких висновків: народна культура сформувалася в надрах селян-

ського середовища на ґрунті етнічної культури в період стратифікації суспільства; поняття «народна культура» і «традиційна культура» можна вважати тотожними лише в доіндустріальний період розвитку суспільства, підміна одного терміна іншим легітимна лише в межах цієї історичної епохи; динаміка народної культури — це двоєдиний процес трансформації об'єкта (народної культури) і суб'єкта (колективного, індивідуального), внаслідок історичних змін соціокультурних парадигм.

У сучасній культурології межі народної культури понині не чітко визначені, з одного боку, через плюралізм у трактуванні самого терміна «культура», що детерміноване мінливістю культурної парадигми, з іншого боку — через складність виокремлення у сфері культури цього особливого, реально існуючого, комплексу явищ з іманентними властивостями. Так, упродовж тривалого часу предметна сфера дослідження народної культури обмежувалась, в основному, фольклором [12].

Відповідно до сучасної культурологічної парадигми, народну культуру можна тлумачити як «сукупність штучних порядків і об'єктів, створених людьми як додаток до природних, заучених форм людської поведінки і діяльності, знань, образів самопізнання і символічних позначень оточуючого світу» [9, с. 336]. Особливості, специфічності їй надають: інваріанти (традиційність, соборність, синкретичність і символічність), що створюють її ядро; механізми соціокультурної регуляції і ретрансляції досвіду, які ґрунтуються на традиціях, що передаються від покоління до покоління в процесі комунікації членів спільноти; соціальне середовище (сільські громади), що її продукує і завдяки якій саме історично відтворюється. Таке уявлення про народну культуру, на нашу думку, є концептуальним, тому візьмемо його за теоретико-методологічну основу нашого дослідження.

Розвиваючи уявлення про народну культуру, розглянемо її з позицій різних сучасних теоретичних концепцій. Кожна з них ґрунтується на своїх способах ідеалізації, що детерміновані методичними можливостями й обмеженнями конкретного підходу. Згідно з функціоналізмом [10], народна культура являє собою відокремлену одиницю соціокультурної системи з власною структурою, комплексом цінностей, правил і норм, певним обсягом матеріальних благ, засобів, знарядь, необхідних для її функціонування, формами діяльності людей у межах структури.

У такому ракурсі соціальні функції народної культури пов'язані з вирішенням завдань інтеграції та консолідації конкретної людської спільноти, з метою задоволення індивідуальних і групових потреб та інтересів, нормування і регуляції її життєдіяльності, підтримання механізмів її репродукування, як соціальної цілісності, через ретрансляцію соціального досвіду від покоління до по-

коління, утіленого в культурних формах і традиціях. Формування і функціонування цього феномену пов'язані з усвідомленням його членів належності до певного соціуму, що виявляється в їх самоідентифікації з ним, а також у стереотипах соціальної поведінки, уявленнях, виборі культурних еталонів і соціальних норм.

Розуміння народної культури набуває іншої спрямованості при аксіологічному підході. У його основі — парадигма: культура є «скупністю всіх цінностей, які створені людством» [9, с. 18]. Згідно з аксіологічним підходом, народна культура — цілісна система, що має іманентний ціннісний вимір, зумовлений домінантами світогляду і ментальності спільноти. З часом її функціонально-змістове наповнення змінюється, але основні цінності, ідеали, норми, що детермінують ментальність народу і зміцнюють єдність його культурних традицій, залишаються інваріантними.

Певну значимість для розуміння сутності народної культури має також концепція М. Бахтіна щодо діалогічності народної і професійної культур [1], яка дозволяє розглянути її як динамічну систему, що розвивається не лише під впливом іманентних детермінантів, але й унаслідок взаємодії з іншими культурами, акумулюючи їх досягнення. Ідею діалогічності двох культур — народної і елітарної — продовжує розвивати А. Гуревич, розглядаючи кожна з субкультур «не в її напруженій замкнутості, а саме в напруженому переплетінні їх між собою» [6, с. 343] і з соціальною сферою. Наведені концепції розкривають різні аспекти народної культури, однак є дещо спільне — розуміння народної культури як феномену, що функціонує в певному соціумі, забезпечуючи його життєздатність.

Народна культура визначає і нормує різноманітні аспекти життєдіяльності спільноти: систему соціальних цілей, цінностей, правил, звичаїв, обрядів, соціальних стандартів, технологій соціалізації особистості і відтворення спільноти як стійкої функціональної цілісності. Вона регламентує віру, уклад життя, форми господарської діяльності, тип родини, виховання дітей, житло, одяг, харчування, знання, мову, мораль, відносини з природою і світом.

Значне місце в ній відводиться художній культурі як одній зі спеціалізованих сфер, що функціонально вирішує завдання чуттєвого відображення буття в художніх образах, а також різних аспектів забезпечення цієї діяльності. Її змістовим ядром є народне мистецтво (архітектура, скульптура, живопис, декоративне мистецтво, музика, танець та ін.), що являє собою один з найважливіших механізмів пізнання людини й навколишнього світу, акумуляції цього знання і соціального досвіду людей (перш за все, морального аспекту їх взаємодії), породження та селекції специфічних ціннісних настанов індивідуального і колективного буття

та актуалізації цих цінностей через опредмечування їх у художніх образах.

Отже, народна культура належить до тих феноменів, що не піддаються однозначній дефініції, оскільки містить цілий спектр соціокультурних явищ. Результати дослідження дозволяють дійти висновку, що народну культуру слід розглядати як субкультуру, яка сформувалася в надрах селянського середовища в період стратифікації суспільства на ґрунті етнічної культури й успадкувала її зміст, основні ознаки, інваріанти (традиційність, соборність, синкретичність, символічність), конвенціональні механізми соціокультурної регуляції і ретрансляції досвіду соціуму, що детермінувало її особливості.

Динаміка народної культури — це двоєдиний процес трансформації об'єкта (народної культури) і суб'єкта (носія народної культури), внаслідок історичних змін соціокультурних парадигм. Незважаючи на значну спадкоємну стійкість, домінуюче інваріантне етнічне начало, вона здатна до створення нових варіантів форм і способів колективної життєдіяльності людей у мінливих умовах буття. В її структуру входять не лише традиційні, реліктові, але й сучасні форми людської діяльності і поведінки, які детерміновані змінами світогляду людини.

Перспектива подальшого дослідження. Розглядаючи народну культуру в цьому ракурсі важливо з'ясувати деякі питання, зокрема: які найоптимальніші засоби її функціонування в умовах глобалізації; як поєднати традиційні цінності з мінливою кон'юнктурою сьогодення, які можливі форми її співіснування з масовою та іншими субкультурами; що містить інтегроване поняття «суб'єкт української народної культури».

Список літератури

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — [3-е изд.]. — М. : Директмедиа Паблишинг, 2007. — 445 с.
2. Большой энциклопедический иллюстрированный словарь / [Богатыренко В. В., Завязкина Т. И., Меженко Ю. С. и др.]. — Донецк : ООО ПКФ «БАО», 2008. — 816 с.
3. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. — М. : Наука, 1983. — 410 с.
4. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества: в 4 ч. / И. Г. Гердер ; [пер. с нем. А. В. Михайлова]. — М. : Наука, 1977. — 703 с. ; Ч. 2., 1977. — С. 140–289.
5. Гумилев Л. Н. Этносфера: История людей и история природы / Лев Николаевич Гумилев. — М. : АСТ, 2008. — 575 с.
6. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1981. — 359 с.
7. Етнічний довідник: поняття та терміни [Електронний ресурс] / [Л. Аза, Е. Афонін, Л. Васильєва та ін.]. — Режим доступу: <http://etno.onestop.net>

8. Захаров А. В. Традиционная культура в современном обществе / А. В. Захаров // Социологические исследования. — 2004. — № 7. — С. 105–115.
9. Культурология. XX век. Энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С.Я. Левит]. — СПб. : ООО «Алетейя», 1998. — Т.1., 1998. — 447 с.
10. Малиновский Б. Функциональный анализ / Бронислав Малиновский // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры / [отв. ред. Л.А. Мостова]. — М. ; СПб., 2006. — С. 681–702.
11. Пономарьов А. П. Етнічність та етнічна історія України / Анатолій Петрович Пономарьов. — К. : Либідь, 1996. — 272 с.
12. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. — СПб. : Наука, 1994. — 236 с.
13. Тишков В. А. Очерки теории и политики этничности в России / В. А. Тишков. — М. : Русский мир, 1997. — 532 с.
14. Этнические и этносоциальные категории: Свод этнографических понятий и терминов / [отв. ред. В. И. Козлов]. — М. : ИЭА РАН, 1995. — Вып. 6. — 216 с.
15. Redfield R. Peasant Society and culture. An Anthropological Approach to Civilization / Robert Redfield. — Chicago : The University of Chicago Press, 1956. — 161 p.

Надійшла до редколегії 04.12.2009 р.

УДК 738.1.071.1 ТРИПІЛЬСЬКА

О. В. ШКОЛЬНА

ТВОРЧИСТЬ ОПШНЯНКИ ЄЛИЗАВЕТИ ТРИПІЛЬСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Розглядається творчість спадкоємниці зінківського маєтку Єлизавети Трипільської, котра виробила свою власну стилістику авторської скульптури та промислової кераміки.

Ключові слова: Єлизавета Трипільська, Опішне, порцелянова фігурка, Ар Деко.

Рассматривается творчество наследницы зеньковского имени Елизаветы Трипольской, которая выработала свою собственную стилетику авторской скульптуры и промышленной керамики.

Ключевые слова: Елизавета Трипольская, Опошня, фарфоровая фигурка, Ар Деко.

Creativity of Elizaveta Tripolskaja's, of the successor of Zinkiv's, manors which has developed own stylistics of an author's sculpture and industrial ceramics.

Key words: Elizaveta Tripolskaja, Opishne, a porcelain sculpture, Art Deko.

Постановка проблеми. В українській скульптурі початку ХХ ст. можна назвати відразу кілька імен видатних жінок, які пройшли студювання за кордоном, переважно у Франції. У Львові — це Л. Дрекслер, у Харкові — Л. Блох й згодом Ж. Діндо, в Москві й Петербурзі — А. Брускетті-Мітрохіна, у Петербурзі та Києві — сестри Н. та О. Данько, на Чернігівщині-Сумщині — Є. Скоропадська, на Полтавщині — Є. Трипільська. Дві останні зі згаданих жінок від мистецтва були представницями шляхетних родин, що замість меценатства обрали своїм шляхом безпосередньо творчий процес. Адже родинними маєтками першої Єлизавети були землі славного Зенькова з Опішнею в підпорядкуванні, а другої — все-світньо відомого «порцелянового» Волокитина, що належав дружині останнього українського гетьмана.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Повноцінне та всебічне дослідження спадку Є. Трипільської можливе лише за умов каталогізації та висвітлення творів, що тривалий час зберігалися в приватних колекціях і музеях (зокрема фондах) виробництв Ломоносовського фарфорового заводу (нині Санкт-Петербург) і Вербілок (Підмосков'я). Після публікації верифікованих даних щодо цих двох основних, а також інших збірок російської порцеляни групою вчених на чолі з Е. Самецькою 2004 р. виникла можливість усвідомити рівень і масштаб творчості Є. Трипільської, зважаючи на доробок найяскравішого мистецького періоду життя, який пов'язаний з російськими виробництвами фарфору епохи Ар Деко.

Формулювання цілей роботи. Стосовно особистості мисткині в друкованих джерелах часто подаються хибні відомості. Починаючи з дати і місця народження, які за різними джерелами коливаються в межах 19(31).11. 1881, Полтава [17] або 1883 р., Опішне на Полтавщині [1, с. 111] — 6.11.1958 [15], Баку, віхи життя Єлизавети Трипільської (за першою варіацією Олени Пчілки 1913 р. — Катерини Трипольської [9]) сповнені розбіжностей і протиріч. За різними версіями біографії, мисткиня по батькові була Романівна [1], Родіонівна [17], Іларіонівна [11]; прізвище, очевидно, після поїздки до Франції, мало три різні модифікації: Трипільська [17], Трипольська [4; 9; 13], Троепольська [13]. Тому ми намагатимемося за доступними джерелами віддзеркалити справжній стан речей, «пролити світло» на окремі, зовсім незнані віхи життя і творчості скульпторки.

Актуальність дослідження. Знайдені в російських архівних джерелах матеріали з атрибуції окремих шедеврів фарфорової пластики епохи Ар Деко, раніше приписувані Олені Данько, насправді виявилися кращими досягненнями Єлизавети Трипільської, дали привід переглянути роль майстра в поступі радянської тонкокерамічної фігурки. Крім того, вперше введені нами в статті факти життя і праці, доповнять існуючі відомості.

Результати дослідження. Трипільські були поміщиками Опішного. За деякими даними, дядьком Єлизавети був відомий український пейзажист Михайло Іванович Холодовський (1855 — 1956 рр.) [17]. Він навчався живопису в художників В. Волкова та І. Зайцева. М. Холодовський 1875 р. закінчив військово училище в Петербурзі, жив та працював у своєму маєткові під Лубнами. За його пейзажами на українську тематику надруковано багато поштівок. Твори дядька Є. Трипільської як відомого передвижника експонувалися на багатьох виставках Російської імперії. М. І. Холодовський, названий В. В. Стасовим серед кращих пейзажистів І. І. Левітана, В. О. Волкова, І.С. Остроухова, був одним із засновників Київського товариства художників (1916–1918 рр.), дійсним членом Товариства художників-киян (1914–1919 рр.) [22].

Отже, дитинство майбутнього знаного скульптора пов'язане за умов тісного спілкування з повним спектром народного та професійного мистецтва. З дитинства дівчина почала ліпити «невеличкі фігури селян: хлопців, дівчат, бабусь, — із масної, надзвичайно красивого червоного кольору глини». Як згадує А. Німенко, першою й дуже вдалою роботою художниці в глині стала голівка якоїсь випадкової скарбнички, виконана в теракоті. Зацікавлена Ліза ліпила бабусю-няню, а далі цілу серію селянських типів [6, с. 93].

Очевидно, за рекомендацією дядька племінниця потрапила саме до викладача й однодумця М. Холодовського, котрий викладав у Полтаві. У В. Волкова в Полтавському інституті шляхетних панянок дівчина здобула початкову професійну художню освіту, продовжила студіювання мистецтва пластики від 1897 р. в майстернях скульпторів Л. Шервуда, В. Беклемішева [17], Р. Баха [15]; у Петербурзькій художній школі Товариства заохочування митців; у графіків А. Цюнглінського, Д. Кардовського в Петербурзі. У 1903 р. художниця вже брала участь у виставці в Полтаві [21].

На гроші, отримані за виконання в Полтаві скульптурної групи дівчини з водянником для водограю на площі перед Земським будинком на замовлення Полтавської губернської управи 1906 р. [17], Є.Трипільська їде до Парижа, продовжує навчання в студії Н. Аронсона та в майстерні В'єжжяля (1906–1907 рр. [15; 6, 93]), де опановує мармур. Сповнена натхнення, художниця втілює модель групи із зображенням дівчини-українки й красеня-водяника для водограю перед будинком Полтавського земства 1907 р. [21].

Виконані впродовж 1904–1909 рр. теракотові погруддя дівчат, анімалістична скульптура (зображення собак, свиней, корів), погруддя сільських дядьків «Дядько Кривоніс», «Селяни», молодичь — «Цокотуха» (що датується 1909 р., за яку згодом скульптор отримала Куїнджівську премію [15]). Останні твори, виконані в гіпсі, етюд «Свиня», бронзова статуетка «Англійський

хорт» (1910), були вперше виставлені після повернення із-за кордону на третій виставці картин групи художників у Києві 1910 р. [6, с. 94]. Наступного року Є. Трипільська дебютує на весняній виставці в Петербурзькій академії мистецтв з «Голівкою дитини» (1910, мармур). У тому ж році скульптор експонувала в приміщенні миського музею на четвертій виставці картин українських художників «Засоромилась», «Паніматка», «Дядько Кривоніс» (усі — 1910 р., глина), в яких відчувався вплив Л. Позена та Ф. Бавленського [6, с. 94–95].

Скульптури стали справжніми подіями мистецького життя України 1910-х рр., було багато відгуків преси. Уже в січні 1912 р., з власного маєтку Зінькова на Полтавщині, художниця подає нові твори на Першу артистичну виставку — «Осетин» (гіпс), «Панна» (гіпс), «Селянин» (глина).

Наступні виставкові твори скульптора створює в 1916—1917 рр. у бронзі — «Билиночка», «Жартує», «Катерина» та в 1918 р. виконана майолікова група — «На ярмарку» [17]. У 1918 р. твори експонували на Першій виставці Товариства діячів українського пластичного мистецтва в Києві [6, 95].

На період відвідування мисткинею майстерні Н. Аронсона реформатор скульптури Огюст Роден якраз завершував роботу над епохальним твором «Громадяни Кале». Єлизавета Трипільська була присутня під час відливання роботи, що на неї справило незабутнє враження. Художниця пам'ятала цю зустріч усе життя [7]. У Парижі художниця також уважно вивчала техніку роботи з мармуром. Згодом її скульптурні портрети, виконані у Франції й експоновані надалі на виставці в Петербурзі, мали прихильників серед російських критиків [1, с. 111]. Упродовж 1904–1917 рр. Є. Трипільська працювала в різноманітних матеріалах — гіпсі, мармурі, бронзі. Її твори були відомими. 1914 р. вона виконала ще одне почесне замовлення — модель п'єдестала для пам'ятника Катерині II у Катеринославі (нині Дніпропетровськ). 1918 р. художниця спробувала свої сили в майоліці [22]. Надалі — у фарфорі.

Деякі факти щодо праці художниці в означений період удалося встановити за листуванням Д. Яворницького. За листами С. Васильківського, І. Репіна, Є. Трипільської відомо, що 1912 р. художниця перебувала в Петербурзі, в 1915, 1918 рр. писала до відомого історика Д. Яворницького з власної садиби Зенькова Полтавської губернії. Зокрема, у фондах Дніпропетровського історичного музею збереглися три листи з відповідними датами. У першому з них скульптор дає своєму респондентові згоду на виконання власного проекту пам'ятника Катерині II в Катеринославі та цікавиться його думкою стосовно ідеї розробки. З листа очевидно, що Є. Трипільській потрібна допомога в підборі матеріалу щодо портретів оточення монархині, оскільки концепція пам'ятника

передбачає барельєфні зображення сподвижників імператриці на постаменті пам'ятника (ДІМ Арх-20914) [23].

Другий лист стосується відкриття цієї скульптурної групи і присутності на церемонії Д. Яворницького (від 02.01.1915 р.). Згадуючи події того дня, Є. Трипільська піклується про долю бюсту Д. Яворницького, який вона виліпила з гіпсу, і пропонує історикові надіслати модель до школи Гоголя в Миргороді, оскільки там вона вже домовилася відтворити його в теракоті. Надалі мисткиня передбачала, що по закінченні війни намагатиметься відлити цей скульптурний портрет у бронзі, як замовлялося спочатку (ДІМ Арх-20913). Цей бюст (гіпс, ДІМ X-766) зберігся. На думку дослідниці В. Буряк, є підстави вважати, що Дмитро Іванович настільки цінував твір видатного пластика, що в ті буремні часи не став ризикувати й надсилати роботу до Миргорода, побоюючись її втратити [23].

За спостереженнями Д. Наврузової, бібліографа Є. Трипільської, творчість скульптора протягом 1908—1918 рр. відзначалася бентежними образами, підказаними життям. Знайомство з відомим істориком у Полтаві і сумісна праця над утіленням ідей 1912—1914 рр. згодом стали запорукою вдалого портрета Д. Яворницького. Після завершення ансамблю пам'ятника Катерині II з барельєфними образами постаменту Г. Потьомкіна і П. Рум'янцева згадки про спілкування надихнули скульптора працювати над суто українськими темами й образами [23]. Завдяки порадам видатного Д. Яворницького, Є. Трипільська створила чимало історичних образів українців, які експонувалися на виставках у Петербурзі, Москві, Києві, Сочі, Ленінграді й Баку [23].

У фондах Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького зберігаються чотири бюсти відомого історика, авторство трьох після 1945 р. не було встановлено. За останнім з наведених листів Є. Трипільської й спогадами співробітника музею О. Огризкіної є підстави стверджувати, що бюст Д. Яворницького, виконаний у гіпсі (ДІМ — КП-9863, X-766) — це саме той скульптурний портрет, а не «копія», як значилося, виконаний автором 1914 р., що не був відлитим із бронзи, як планувалося. Надзвичайно складний економічний стан 1915—1918 рр. та від'їзд 1919 р. Є. Трипільської з України стали на заваді здійснення задуму. Цей бюст як власна меморіальна річ зберігався в Дніпропетровську в будинкові на Жовтневій площі до 1946 р. [23].

Після повернення до України Є. Трипільська працювала скульптором в основному в Полтаві та Києві, де створила численні портрети та жанрові композиції, у яких були ще відчутні ознаки імпресіонізму [1, с. 111]. Особливістю її творчості цього періоду була своєрідна манера, яка межувала одночасно з етнографізмом

і натуралізмом. Автор зверталася до різних технік і жанрів, експериментувала одночасно з керамікою, станковою скульптурою, цікавилася промисловими формами порцеляни та фаянсу. У цей час гончарі з Опішного за її ескізами створили ляльок «Українське весілля» [17], які ввійшли до історії вітчизняної керамології.

У 1920-х рр. здбну мисткиню універсально творчого діапазону відрядив ВХУТЕІН [3] до Баку. Можливо, стажування поєднувалося з навчанням у Вищому художньо-технічному інституті, оскільки, за даними російського мистецтвознавця Е. Самецької, художниця закінчила саме цей заклад, відкритий у Петербурзі 1922 р. на базі Академії мистецтв.

Від 1922 р. Є. Трипільська постійно проживала в столиці Азербайджану, виконувала барельєфи та горельєфи «Землеробство», «Музика», «Прометей», «Наука» для столичних інтер'єрів Академії наук Азербайджанської РСР; фігуру робітника до пам'ятника 26-ти бакинським комісарам [17] у Баку (1923 р. [21]). Є. Трипільська працювала і в інших творчих відрядженнях: як зазначає Н. Ю. Асєєва, мисткиня була автором моделі пам'ятника В. І. Леніну (бронза, кераміка) [22], встановленого 1927 р. в Ашхабаді [1, 111], столиці Туркменської РСР (у співавторстві) [21].

Не перебуваючи в штаті Ломоносівського фарфорового заводу, Є. Трипільська виконала для нього декілька скульптур [22]. За даними Центрального державного архіву народного господарства СРСР, серед переліку фарфорових виробів Державного порцелянового заводу, прийнятих на ювілейну виставку Мосради 18 листопада 1927 р., під №55, значиться фігура «Східної жінки», рисунок Є. Трипільської [14, с. 251—253]. Тобто один із варіантів відомої «Афганки», що є одним з кращих творів зрілої Є. Трипільської, міг бути виготовлений уже наприкінці поточного року.

Від 1927 р. прізвище Є. Трипільської, ймовірно як ще студентки ВХУТЕІНу, трапляється серед оціночних відомостей моделей ЛФЗ. Зокрема, відомі авторські варіації розфарбування порцелянової скульптури «Афганка» («Східна жінка, закутана в чадру» й «Східна жінка, що знімає чадру») та композиція «Східний носій (амбал)». На користь 1927 р. свідчать рукописи скульптора заводу Б. Савицького із рисунками пером, знайдені І. Крюковою, про що зазначає Е. Самецька. 1927—1928 рр. датуються й розціночні відомості ЛФЗ щодо останньої із зазначених робіт.

Також 1928 р. позначені протоколи художньої ради живописної та скульптурної майстерень Ломоносовського фарфорового заводу, що фіксують чотири рисунки Є. Трипільської, вислані на завод як варіанти декоративного оздоблення роботи «Східна жінка, що знімає чадру» [11]. У подальшому три вищеназвані вироби автора датовані 1929 р., коли були занесені до альбому зразків [11]. Можливо, твори були доопрацьовані й прийняті до масового ви-

робництва вже після співпраці Є. Трипільської з Дмитровським фарфоровим заводом у Підмосков'ї [17].

Серед більшості відомих видань ці, без перебільшення, епохальні парні «Афганки», що являли собою ідеологічну маніфестацію емансипації східного жіноцтва, з одного боку, яскраву феєрію східного узороччя Ар Деко — з іншого, наводяться як роботи іншої українки, Н. Данько. Це пов'язано з декоративною манерою виконання творів, дійсно близькою почерку наших співвітчизниць, які також пройшли французьку школу — А. Брускетті-Мітрохіної (1872—1942), відомої лише кількома творами («Буржуйка, яка продає речі», вона ж «Перекупка» або «На ринку» й «Дама, що сидить у кріселку»), та тандему сестер О. (1898—1942) та Н. (1892—1942) Данько [10, с. 86—87]. Є. Трипільська (1881—1958) була четвертою серед цих кариатід радянської порцеляни, однак, стадіально її творчість припадає на кінець 1920 — початок 1930-х рр.

Протягом 1928—1933 рр. Є. Трипільська під час роботи на Дмитровському фарфоровому заводі у Вербілках, серед іншого, створила так звані «туркменські шахи», один примірник яких був подарований Радянським урядом президентові США Ф. Рузвельту [17]. Можливо, і понині деь в американських колекціях Білого Дому або в муніципальних збірках Вашингтону зберігається часточка доробку видатної опішнянки Є. Трипільської, творчість якої була варта міжконтинентальних дипломатичних відносин.

Імовірно, від 1928—1929 рр. скульптор виконувала періодично творчі замовлення підприємства. Відома статуетка «Українка» (1929 р.) [21], виконана Є. Трипільською, очевидно вже на базі Вербілок, де вона працювала в штаті протягом 1931—1933 рр. [17]. Хоча є дані, що 1929 р. художниця вступила на Дмитровський фарфоровий завод постійним співробітником [20]. Як зазначено в дослідника російської порцеляни Вербілок М. Чорного, лише 1931 р. ВХУТЕІН відрядив на Дмитровський фарфоровий завод когорту художників у складі В. Васильєва, П. Кожина, А. Траскунова, Є. Трипільської [19, 145], художника з української Баранівки Т. Подрябіннікова.

Колектив цих авторів створив близько 30 зразків розпису чайного посуду, що віддзеркалювали революційні події та нову побутову культуру радянської доби (переважали зображення робітниць у хустинах, робітників з молотом, тракторів, верстатів). Однак торговельні організації відмовились замовляти посуд з таким оформленням [22]. Проте збереглися певні скульптурні роботи художниці в порцеляні, завдяки яким вона стала відомою на весь колишній Радянський Союз.

У 1934 р. Дмитровський фарфоровий завод розпочав випуск шахмат за моделлю Є. Трипільської. На цьому виробництві

художниці створила шахові зразки різноманітної тематики і способу стилізації. Найвідоміші шахові фігури «Індустріалізація та сільське господарство» (фарфор, ліплення, поліхромний розпис, збірка Всеросійського музею декоративно-прикладного і народного мистецтва) [20].

Від 1933—1934 р. відомі, очевидно, ліплені з природи, парні статуї туркменів у національному вбранні роботи Є. Трипільської. Імовірно художниця мала творче відродження до цієї республіки. Створені після переломного 1932 р., ці сидячі фігурки туркменки за читанням книги та туркмена за письмом, на декорованих килимках, виконані достатньо реалістично. Майстерна пластика не є спрощеною, художниця намагається не стилізувати образи, а підкреслити психологію своїх екзотичних моделей. Поступово скульптор відмовилася від «пролетарської еkleктики» та повернулася до «етнографічного натуралізму».

Від 1930 рр. відомі скульптурні портрети першої льотчиці-азербайджанки Мамедової, інженера С. Рагімової роботи Є. Трипільської, а також статуї «Колгоспниці» [17]. Збереглися дані, що скульптор від 1928 р. була членом Спілки художників Азербайджану, творила в напрямі соцреалізму. За О. А. Білоусько з Полтави, Є. Трипільська виконувала погруддя офіційних діячів: твір «Перемога» (1949 р.). Померла в Баку 1958 р. [22]. Невідомо, де знаходиться останнє місце спочинку визначної опішнянки, чи лишилися в неї спадкоємці. У Росії твори Є. Трипільської зберігаються в Державному російському музеї, Кусково, Всеросійському музеї декоративно-прикладного та народного мистецтва, Музеї Дмитровського фарфорового заводу [22].

Найбільша колекція творів Є. Трипільської зберігається в Державному музеї мистецтв ім. Р. Мустафаєва в Баку, а також в Україні в Харківському художньому музеї [15]. Скульптури та пам'ятники Єлизавети Трипільської прикрашали міста Полтаву (водограй з Водяником і дівчиною на відновленому після Другої світової подвір'ї Полтавського земства, нині — ансамбль будівлі Полтавського краєзнавчого музею), Дніпропетровськ, Баку й Ашгабад; твори зберігаються та експонуються в музеях Опішного, Дніпропетровська, Харкова, Москви, Баку [23], Нью-Йорку; тиражовані вироби з порцеляни є надбанням світового промислового мистецтва ХХ ст.

Висновки. Ім'я видатного скульптора-опішнянки Єлизавети Трипільської належить когорті митців-універсалів, народжених наприкінці ХІХ ст. для реформацій у мистецтві не лише українському, а й світовому. У творчості цієї керамістки найширшого діапазону віддзеркалені любов до пластичного моделювання в глині, прищеплена в дитинстві на Полтавщині, так і виразні імпульси європейського світського мистецтва й колориту азійського пістря-

вого етнографізму. Доля художниці світового рівня в царині порцеляни, майстра мармуру, гіпсу і бронзи, була водночас типовою для своєї доби й мала власні метаморфози розвитку. Лише через 50 років після спочинку етапи кипучої мистецької енергії цієї жінки поступово стають надбанням співвітчизників.

У подальших дослідженнях передбачається розглянути азербайджанський період творчості Єлизавети Трипільської, з'ясувати долю її спадщини в Баку.

Список літератури

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX — начало XX века) / Н. Ю. Асеева. — К. : Наук. думка, 1989. — С. 9, 111.
2. Андреева Л. Советский фарфор. 1920 — 1930 годы / Л. Андреева. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 35–37.
3. Вербилки. История фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / [ред. совет: Ю. Н. Кравцова (сост.) и др.]. — М. : Авангард, 2005. — 483 с.
4. Є.Р. Трипольська — українська скульпторша // Рада. — 1911. — №43.
5. Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства. — Ф.1181. — Св.46. — Оп.12. — Ед. хр. 5. — С. 9.
6. Німенко А. В. Українська скульптура другої половини XIX — початку XX ст. / А. В. Німенко. — К., 1963. — С.8,15,93-95.
7. Новрузова Д. Творчество Е.Р. Трипольской: К 100-летию со дня рождения / Д. Новрузова // Искусство. — 1983. — №3. — С. 83.
8. Носович Т. Н. Государственный фарфоровый завод: 1904 — 1944. / Т. Н. Носович, И. П. Попова ; под. науч. ред. В. В. Знаменова. — СПб., М. : Изд-во «Санкт-Петербург Оркестр», 2005. — С. 359.
9. Пчілка Олена. Українська скульпторка Катерина [Єлизавета — О.Ш.] Трипольська / Олена Пчілка // Рідний край. — 1913. — Ч. I. — С. 9–11.
10. Русский фарфор. 250 лет истории: Каталог / авт.-сост. Л. В. Андреева. — М. : Авангард, 1995. — С.86-87.
11. Самецкая Э. Советский агитационный фарфор : справочник-определитель / Э. Самецкая. — М., 2004. — С. 310–327.
12. Самецкая Э. Советский фарфор 1920 — 1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга : каталог / Э. Самецкая. — [М., 2000-е гг.]. — С. 326–327.
13. Советский художественный фарфор 1918 — 1923 : каталог / под ред. Б. И. Алексеева и др. (Государственный музей керамики «Усадьба Кусково XVIII века»). — М. : Изд-во Академии Художеств СССР, 1962. — С. 74–75.
14. Фарфор, фаянс, стекло. 1917 — 1932. Советское декоративное искусство. Материалы и документы / под общ. ред. В. П. Толстого. — М. : Искусство, 1980. — С. 251–253.
15. Ханко В. Словник митців Полтавщини / В. Ханко. — Полтава : ВАТ «Вид-во «Полтава»», 2002. — С. 188–189.

16. Ханко В. Трипільська Є.Р. / В. Ханко // УРЕ. — К., 1984. — Т.11. — Кн.І. — С. 347.
17. Художники України : енциклопед. довідник / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 549.
18. Центральный государственный архив народного хозяйства СССР. — Ф. 8013. — Оп.1. — Д. 528в. — Л. 43, 44.
19. Черный Н. В. Фарфор Вербилок / Н. В. Черный. — М.: Изобраз. искусство, 1970. — С. 145.
20. <http://www.gelos.ru/month/may2007/farfor.html>
21. <http://www.histpol.pl.ua/person/pers-19/pers19-026.htm>; <http://histpol.narod.ru/person/pers-22/pers22-011.htm>
22. http://www.farfor.su/cgi-bin/sf_texts.pl?cmd=scbio&idx=34
23. <http://museum.dp.ua/ru/affiliate/dimmuseum/yavo/166-yavorny/687-article051.html> [електронна версія видання: Буряк В.В., ст. науковий співробітник Дніпропетровського історичного музею. Нотатки до атрибуції експонату ДІМ — бюсту Д.І. Яворницького // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи. — Дніпропетровськ, 1999.].
24. <http://www.prylucky.com/index.php/istoriya/75-2008-10-01-20-02-26.html>

Надійшла до редколегії 04.12.2009 р.

УДК 130:523.42

А. Т. ЩЕДРИН

ЛЮДИНА І ВЕНЕРА: ВІДОБРАЖЕННЯ ВІДНОСИН У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ

Розглянуто дві основні форми пізнання планети Венера в соціокультурному просторі Стародавнього Світу; перша — міфологічна, міфо-релігійна; друга — протонаукова, натурфілософська, наукова; проаналізовано вплив вивчення кінематики Венери на формування астрології.

Ключові слова: соціокультурний простір, астрологія, Венера, міфологія, релігія, натурфілософія, астрономія, Платон, «загадка планет».

Рассмотрены две основные формы познания планеты Венера в социокультурном пространстве Древнего Мира; первая — мифологическая, мифо-религиозная; вторая — протонаучная, натурфилософская, научная; проанализировано влияние изучения кинематики Венеры на формирование астрологии.

Ключевые слова: соціокультурное пространство, астрологія, Венера, міфологія, релігія, натурфілософія, астрономія, Платон, «загадка планет».

Two basic forms of knowledge of a planet Venus in sociocultural space of the Ancient World are considered; first — mythological, mytho-religious; second — before-scientific, naturphilosophical, scientific; the analysis of influence of study movements of Venus on formation of an astrology is given.

Key words: *sociocultural space, astrology, Venus, mythology, religion, naturphilosophy, astronomy, Plato, «a riddle of planets».*

Упродовж усієї історії «людини розумної» важливою складовою культури були астрономічні уявлення. Астрономічні явища, які безпосередньо визначали життєдіяльність людини, — рух зоряного небозводу, Сонця, Місяця, зміна місячних фаз, сезонів, пов'язана зі зміною полуденної висоти Сонця — набували віддзеркалення в міфології, релігії, філософії, протонаукових, а згодом і наукових концепціях, які формулювала астрономія. Визнанням загальної проблеми «астрономія — культура» є проголошення Генеральною Асамблеєю ООН 2009 р. Роком Астрономії. Пильний інтерес привертали й інші астрономічні явища, які безпосередньо не впливали на життя людини, календарну ритміку існування людських спільнот, але мали небуденні ознаки, — серед них була й Венера, що за яскравістю посідала третє місце (після Сонця та Місяця). Інтерес до Венери сягає глибокої давнини і є універсальним для всіх людських культур. Тому Венера й була об'єктом і предметом різних пізнавальних технологій, відбивалася в самих різних формах знання.

У соціокультурному просторі Стародавнього Світу пізнання Венери розвивалося у двох основних формах: міфологічній, міфорелігійній, антропоморфній — з одного боку; раціоналізованій — протонауковій, натурфілософській, науковій — з іншого. Їх дослідження є метою статті.

Джерелами для дослідження проблеми специфіки відображення Венери в соціокультурному просторі Стародавнього Світу є праці античних авторів, зокрема — Арата «Явища» [1], Діогена Лаєртського [4], Платона [13; 14], — «Бенкет», «Тімей», «Держава», — Плінія Старшого «Природознавство» [14], Клавдія Птолемея [15] та ін. Початковий етап історії наукового вивчення Венери формували професійні астрономи — Е.К. Крапп [6]; Королівський астроном Патрік Мур [9]; окремі соціокультурні аспекти цієї проблеми висвітлювали історики науки взагалі й астрономії зокрема; тут необхідно пригадати праці Б. Л. Ван-дер-Вардена [2], І.М. Веселовського [3], А. Паннекука [11] та ін. Методологічні підстави дослідження зазначеної проблеми, змістовні аспекти проблеми відображення «людина і Венера» в соціокультурному просторі Стародавнього Світу відбиті в працях культурологів й істориків: І. М. Дияконова [5]; Лоуренса Даррела [6]; Рене Менара [8]; М. Ф. Мур'янова [10]; А. Т. Щедрина [16; 17; 18] та ін.

Найяскравіше світило після Сонця і Місяця, Венера ніколи не спостерігається на небі протягом усієї ночі. Вона або як Вечірня зірка заходить через кілька годин після Сонця, або як Ранкова зірка з'являється незадовго перед сходом денного світила. Тому в Стародавньому Єгипті вечірня зірка була відома за назвою Оуайті, а ранкова —Тіомутирі. Стародавні греки архаїчного періоду вважали, що «вечірня зірка» і «ранкова зірка» — два різні світила; перша називалася Веспер, а друга — Фосфор. Але водночас у Стародавньому Китаї її називали одним ім'ям Тай-пі, або Білолиця Красуня, і розглядали як одне світило [9, с.15].

Венера в міфо-релігійних уявленнях Стародавнього Світу. Систематичні спостереження за небом, рухом небесних світил у Стародавньому Світі помітно активізували культуротворчість. У соціокультурному просторі великих цивілізацій Стародавнього Світу, а потім і «осьового часу» розгортається широкий спектр образних, чуттєво-наочних, інтуїтивних, художніх, повсякденно-практичних форм відображення небесних явищ [3]. Серед них були різноманітні астральні міфи (про сузір'я, окремі зірки, планети), міфо-епічні твори Гесіода, Гомера, орфіків, міфографічні тексти Геродота, Платона, Арата Солійського, що зберегли для нащадків міфологічні уявлення, «розчинені» в стихії Живого Слова, в якій і набуває «насаги» стародавній міф¹.

В астральних міфах і міфо-релігійних уявленнях планета Венера символічно уособлювалася з живою богинею, наділеною людськими рисами; у шумерській міфології — це богиня Інанна, у семітській — Астар, Астарта; вавилоняни називали Венеру Іштар — уособленням жінки і матері богів [7, с. 371-390]. Вважалося, що Іштар дарує людям достаток. У грецькій міфології планета Венера асоціювалася з Афродітою, у Древньому Римі вона набувала звичного для нас ім'я Венери, у слов'янській — Зоряниці (Вечорки) [10]. Греки і римляни дали планеті Венера не лише ім'я богині краси, але також пізніше умовний астрономічний знак ♀ для її символічного позначення.

Уособлена Афродіта / Венера, образ якої сягає епохи палеоліту, перетворюється на важливий елемент міфологічної картини світу (МКС), що набувала раціоналістичного переосмислення в контексті античної натурфілософії. У цій МКС увесь світ був єдиним живим організмом. У вченні Емпедокла Любов розглядалася як

¹ Міфо-релігійні образи Венери наявні у творчості інших античних авторів: Еврипіда; Лукреція, в поемі «Про природу речей» є звертання до Венери (I, 1-40); про двох Афродіт говорить Геродот (I, 105); про її вшанування говорили Ксенофонт; Павсаній; Лукіан; Пліній Старший та багато інших. Богиня Венера / Афродіта мала біографію, батьків, коханих, ворогів, якими були інші боги, — уособлення планет Сонячної системи.

космологічний принцип, що поєднує засади світобудови, розділені Ворожнечею. Любов розлита в усьому світі рослин, тварин і людей; з Еротом пов'язане землеробство, тому що завдяки любові земля народжує рослини і плоди. Образ Афродіти / Венери дозволяв об'єднати світобудову, природу, людину, олюднити людинонесумірний світ.

У МКС, насиченій глибоким символічним змістом, образ Афродіти / Венери набуває багатозначності; він подвоюється, набуває рис Афродіти Уранії (Небесної) — музи астрономії й Афродіти Пандемос — музи Полігімнії (Багатоспіваючої). Ця трансформація міфологічного образу Венери відбилася у філософській концепції еросу Платона (186-188) — у діалозі «Бенкет» [12, с. 94-97]. У своїх різних іпостасях Афродіта / Венера стає модератором як вищої любові (Афродіта Небесна), так і любові до жінки, здатної народжувати лише дітей (Афродіта «Вульгарна»). Відповідно до цього подвоюється й образ Ерота (Ероса). Одна з чотирьох перших космогонічних потенцій (поряд з Хаосом, Геєю і Тартаром), перетворюється на сина Афродіти; а у зв'язку з тим, що було дві Афродіти, то й Ерот подвоюється. Відповідно до цього й Афродіта набуває третьої іпостасі — «Охороняючої» від згубних бажань [8, с. 363-364]. Так, принцип міри, що притаманний як домінанта античної культури і визначає її соціокод, формував і образ богині.

У протоєвропейському соціокультурному просторі, де домінувала грецька міфологія, сюжети ранніх міфів, у яких фігурує Венера, у деяких випадках переосмислюються пізньою традицією, до котрої долучають інші етнокультурні елементи. При цьому інваріантом міфотворчого процесу є велична картина народження, борінь, загибелі богів, що уособлюють основи світобудови, у якій творці неоміфів, «нової міфології» епохи постмодерну намагаються побачити перекручене відображення космічних і «теогонічних» катастроф далекого минулого, пережитих внутрішніми планетами Сонячної системи [17, с. 315-317].

Венера в протонаукових формах Стародавнього світу. Накопичення знань про Небо супроводжувалося їх осмисленням не лише в контексті міфологічних пізнавальних технологій; воно сприяло становленню астрономії, що відбувалося поки що в протонаукових формах. У великих містах Стародавньої Вавилонії століттями велися постійні ретельні астрономічні спостереження — як для того, щоб робити календарні числення, так і для того, щоб побачити небесні знамення і розшифрувати пророкування. Найдавніші із записів про спостереження Венери, що дійшли до нас, очевидно, були зроблені у Вавилоні. Це знамениті «Венеріанські дощечки», що зберігаються нині в Британському музеї [11, с. 28-37].

Як свідчать археологічні джерела, вавилоняни розрізняли планети, що, на противагу нерухомим зіркам (порівнюваним з ві-

вцями, які спокійно пасуться), поводяться зовсім інакше, називали «біббу» (козлами)¹. «Справжні» зірки видаються нерухомими на небесній сфері і беруть участь лише в її добовому обертанні; тому халдейські астрономи тисячі років тому бачили ті ж обриси сузір'їв, що й ми. Планети Марс, Юпітер і Сатурн, навпаки, блукають серед зірок у межах певного «поясу» на небозводі, відомого під назвою Зодіаку. Венера (як і Меркурій) також переміщуються в цьому поясі, але водночас супроводжують Сонце при його русі серед зірок (що пізніше надавало підстави вважати їх розташованими ближче до нас, аніж Сонце). Однак ці «письмово фіксовані знання вавилонян, — відзначає відомий фахівець у галузі історії Древнього Сходу І. М. Дияконов, — були донедакомими в тому сенсі, що їх основою були тільки відношення і зовнішня класифікація, питання ж «чому», з якого, власне, тільки і починається наука, не ставилося» [5, с. 111].

Високий для Древнього світу рівень астрономічних знань Месопотамії відображений не лише в міфології, релігії, але й у проміжних між ними формах. Складовою не тільки астрономічних знань Древнього Вавилону, але й міфо-релігійних уявлень про Небо, була астрологія; у I тис. до н.е. на основі записів астрономічних спостережень завершується її формування як цілісного явища культури [16].

Астрономічні спостереження — схід Сиріуса в Єгипті, період видимості Плеяд в Арата («Явища», 265) та ін. — у деяких випадках були необхідні для складання та корегування календаря. Однак «спостереження Венери не сприяють вирішенню календарних проблем», — відзначав відомий історик астрономії Б. Ван-дер-Варден. У багатовіковому інтересі до кінематики Венери «винний, безумовно, не один тільки науковий інтерес, але й астрологічна інтерпретація». Астрологічні уявлення вавилонян були складовою міфо-релігійного комплексу, що мав значну «далекодію» в соціокультурному просторі наступних епох. «Появи Венери були важливими для вавилонян, тому що планета Венера вважалася видимим проявом великої богині Іштар. Так само як великі боги Син (Місяць) і Шамаш (Сонце) вважалися ... відповідальними за правильне чергування місяців, днів і років..., також вважалося, що богиня Іштар повідомляє нам своїми появами і зникненнями життєво важливі знання» [2, с. 65, 66]. Венера, за твердженнями астрологів, панує над дружною і любов'ю. Завдання астрологів зводилося до того, щоб визначити роль кожної з планет (разом із Сонцем та Місяцем) у формуванні життєвого шляху особистості; це знання ставало (і є таким понині) знанням особистісним. Астро-

¹ Вважається, що п'ять планет — Меркурій, Венера, Марс, Юпітер, Сатурн — були відомі з часу Архаїки.

логічні уявлення успішно поширюються в соціокультурному просторі Античності, де також активніше формуються і різні за своїм змістом культу Афродіти / Венери.

Венера в релігіях Стародавнього Світу. Із завершенням бронзового віку та початком «залізної епохи» близькосхідно-середземноморський соціокультурний простір охопили складні за змістом і спрямованістю релігійні течії, частиною яких були астрально-астрологічні уявлення. Пожвавлення релігійної креативності в цьому регіоні Стародавнього Світу супроводжувалися загальною активізацією крос-культурних звязків. «Сирійський культ Астарти, — відзначає мистецтвознавець і культуролог Рене Менар, — започаткував відомий культ Венери-Афродіти, що поширився по всій Греції» [8, с. 362]. Його попередником був культ Іштар.

У культурах Афродіти / Венери в соціокультурному просторі Античності для одних народів Ранкова зірка була богинею достатку, для інших — богинею краси¹. Міфологічні образи Венери знаходять вираження в матеріальній культурі не лише Дворіччя, але й Античності. Як колись у Ниневії, а потім і в інших державах Месопотамії, храми на її честь були споруджені в багатьох областях Греції (Коринф, Беотія, Месенія, Ахайя, Спарта), на островах Крит, Кіпр, Сицилія, у Малій Азії (Ефесі, Абідосі), Сирії (Бібл) та ін. В Афінах зведено храм Афродіти Уранії; Афродіта Пандемос також мала свій храм на Акрополі. Ім'я Афродіти набувало загальнодержавного, політичного смислу, що поєднував афінський демос. Популярність культу на островах Середземномор'я, в його гаванях надає підставу вважати, що спочатку Венера була морською богинею; спокійне море, небо, відбите у воді, були вираженням її божественної природи [6]. У соціокультурному просторі пізньої Античності культ Венери набуває подальшого розвитку. Відбувається певне «фокусування» функцій цього культу: його онтологічно-етичні складові «стискаються» на користь суто політичних. Наочним цей процес стає в Стародавньому Римі, де образ Венери набуває подальшої трансформації відповідно до потреб держави, яка впевнено рухалася до панування в усьому регіоні Середземномор'я: Венеру — Матір усього людства і Венеру-Переможницю — Венеру, яка несе зброю Марса.

¹ Через участь у культурах Венери люди долучалися до глибинних основ буття, відчували свою причетність до основ світобудови, хоча в деяких випадках ці культу (і супутне їм ушанування Адоніса) ставали оргіастичними. Останній підсилювався в епоху еллінізму; цьому сприяли синкретичні культу Венери, у яких переплітаються східні і греко-римські уявлення про Венеру. Традиційно богині був присвячений місяць квітень, що ввійшло в європейську традицію; англійська назва п'ятниці Friday походить від англосаксонського Friged g (Friga — Венера і d g — день).

Нащадками Венери (Афродіти) вважав себе патриціанський рід Юліїв, до якого належав Гай Юлій Цезар; він особливо наполегливо пропагував божественне походження свого роду з початку своєї політичної діяльності. Це надавало підставу сучасникам (Цицерону й іншим) не без уїдливості називати Цезаря «нащадком Венери»¹. Новий культ Венери Прародительки, як свідчив Пліній (II, 93,94), заснував Цезар [14, с.149]. Підставою його стала обітниця, яку Цезар дав у ніч перед боєм при Фарсалі (48 р. до н.е.); після рішучої перемоги над Помпеєм у Римі він побудував храм Венері Прародительці й заснував колегію для проведення щорічних ігор на її честь, що спочатку складалася лише з членів роду Юліїв.

Античні скульптурні зображення Афродіти / Венери за межами храмів також були численними². Ваяння скульптур мало свою логіку розвитку. До IV ст. до н.е. Афродіта / Венера стояла в одянні, надалі — напівоголеною або зовсім оголеною. Найвідоміші скульптури Афродіти / Венери створили Агоракрит, Пракситель та ін. Міфологічний образ Венери надихав також скульпторів, художників, поетів наступних епох.

Астрономія Стародавнього Світу про Венеру і планети. Астрономія набуває статусу науки тільки в епоху Античності. Астрономічні знання, здобуті в Месопотамії, по-новому осмислюються в контексті грецької натурфілософії; ранні грецькі філософи — іонійці й атомісти — почали стверджувати: небеса складаються з різних матеріальних субстанцій, рухи яких механічно зумовлені, що сприяло формуванню методологічних основ для подальшого розвитку космології. Виник зовсім новий, філософсько-теоретичний, вимір у спостереженнях неба [18]. Астрономія почала порушувати питання, важливі і для подальшого вивчення як Венери, так й інших планет Сонячної системи, зоряного світу, Всесвіту, розумінню місця людини в Універсумі, для розвитку всієї культури.

¹ За римською версією міфу, троянський герой Еней, син смертного Анхіса і богині Афродіти, після взяття Трої греками, знайшов притулок з родиною і супутниками в Лації, де став царем. Таким чином Афродіта-Венера (через сина Енея) вважалася родоначальницею римського народу і роду Юліїв.

² До статуй, що зображують Венеру Переможницю з ледь прикритими частинами тіла, і належить скульптура Венери Мілоської, знайдена в лютому 1820 р. Ця статуя з пароського мармуру складається з двох блоків, сполучна лінія яких уміло прихована в складках одягу. У цьому разі Венера не мала тієї грації, що притаманна Венері, котра народжується; тут вона набуває рис героїні. Її сувора краса не має нічого спільного з тією милою кокетливістю, що в новоєвропейській культурі вважається надбанням жінки; форми її тіла сповнені моці й енергії, а риси обличчя набувають форми грубої гордовитості.

Починаючи з Фалеса (відомого своїм передбаченням затемнення) і Піфагора (котрий, мабуть, першим дійшов висновку, що Земля являє собою кулю, а не плоский круглий диск, як вважали Гомер і Гесіод), кожен великий філософ розробляв власні уявлення про устрій Космосу, зв'язки небесних явищ. В епоху Античності виникла думка, що Ранкова і Вечірня зірки є тотожними. Утім, про те, що вона не була загальною, свідчить такий факт: греки вважали це відкриття порівняно новим. Як свідчить Діоген Лаертський, його приписували в одному випадку — Піфагору (VIII, 14), в іншому — Парменіду (IX, 23) [4, с. 310–311, 339].

Астрономію як сферу знання, винятково важливу для набуття філософської мудрості, рекомендував вивчати Платон («Держава», 7, 530 b, c); він надавав їй більшого значення серед інших наук [13, с. 313–314]. Якщо ранні філософи вважали, що небо містить лише матеріальні об'єкти в просторі, то для Платона небеса уособлювали вічні Форми і керуючі Космосом божества. Цей погляд Платона ґрунтувався на попередніх багатовікових спостереженнях, які беззаперечно фіксували в небесах незмінну регулярність і непогіршеність, а на землі — безперестанні зміни; вони стосувалися рослин і тварин, морської стихії та нескінченної мінливості погоди, смертей і народжень людей, виникнення та зникнення народів і цивілізацій. Небеса, здавалося, мали зовсім інший часовий порядок, трансцендентний щодо людського часу, який наближається до самої вічності.

За часів Платона було встановлено, що структура Космосу задається двома концентричними сферами: зоряною — зовнішньою і більшою, яка щодня обертається (в західному напрямкові) навколо набагато меншої земної сфери; Земля є центром Усесвіту. Сонце, Місяць, планети обертаються приблизно одночасно із зовнішньою зоряною сферою десь між Землею і зірками. Однак цю незмінну регулярність порушують рухи планет, про які добре знали Платон, як і інші давньогрецькі філософи, — це знання ввійшло, наприклад, у підручник платонівської філософії Альбіна¹.

Якщо Сонце протягом року, а Місяць протягом місяця на тлі зоряної сфери поступово пересувалися на схід — у напрямку, протилежному щоденному рухові на захід усього неба в цілому, то в інших п'яти планет наочно порушувалася послідовність циклів. Планети «відмовлялися» плавно рухатися серед зірок із заходу на схід: вони могли немовби зупинитися на кілька днів, потім рухатися у зворотному напрямку, що ставав петлеподібним; потім знову вони починали рухатися в попередньому напрямкові — на

¹ Саме слово «планета» відносили не лише до п'яти видимих планет у сучасному сенсі слова — Меркурія, Венери, Марса, Юпітера і Сатурна, але також до Сонця і Місяця.

схід ; змінювалася при цьому і їх яскравість. Говорячи про божественну природу планет, Платон у діалозі «Тімей» (40c–40d) песимістично ставився до можливості пізнання законів їхнього руху [12, с. 442–443].

Планети не підпорядковувалися досконалій симетрії і круговій одноманітності небесних рухів. Парадокс, пов'язаний з їх рухом, Платон відчував особливо гостро насамперед тому, що він отожднював божественність з порядком, а розум і душу — із досконалою математичною регулярністю. Тому ця проблема — знайти математичне пояснення блукаючим рухам планет, — мала для Платона значення, що далеко виходило за межі філософії. Для її вирішення він висунув перспективну гіпотезу, відповідно до якої планети саме і рухаються по єдино впорядкованих орбітах з досконалою регулярністю, хоча це суперечить емпіричній очевидності.

У контексті давньогрецької астрономії набувають розвитку також уявлення про планети, зокрема про Землю, матеріальні тіла. У геліоцентричній системі Арістарха Самоського (2 половина IV — середина III ст. до н.е.). Але ці ідеї суперечили не лише платонівським міфо-релігійним уявленням, але й повсякденному геоцентризму масової свідомості епохи; вони не вписувалися в сенсорне поле культури, що було геоцентричним за своїм змістом. Тому згодом древні греки повернулися до геоцентризму, теоретично обґрунтованого Аристотелем, а астрономічно — Гіппархом (між 160 і 120 р. до н.е.) і Клавдієм Птолемеєм (м. нар. невід. — помер близько 180 р. н.е.). Відповідно до цієї системи, Земля перебувала в центрі Всесвіту, а інші небесні тіла оберталися навколо неї по «досконалих» кругових орбітах. Ближче всіх інших тіл до Землі був Місяць, за яким обертався Меркурій, потім — Венера і Сонце, далі розташовані три інші відомі планети¹.

Уже в пізню Античність були усвідомлені значні труднощі, з якими стикалася геоцентрична система світобудови. Щоб позбутися їх і вирішити «загадку Платона», Птолемеєм увів у свою систему нові припущення про складний рух планет по маленькому колу, або «епіциклу», центр якого у свою чергу обертається навколо Землі по великому колу — «деференту». Рух по колу вважався найдосконалішим, притаманним «надмісячному» світові². Рух Венери (як і Меркурія) створював додаткові проблеми, тому що обидві планети ніколи не з'являлися в протилежній Сонцю сто-

¹ Геоцентрична система світу на тривалий час закріпилася в західноєвропейській культурі, де набула художньо досконалого образного вираження в «Божественній комедії» Данте.

² Можливість того, що планети можуть рухатися по еліптичних орбітах, не припускалася не тільки в епоху Античності, але й, незважаючи на опір, ствердилася лише в епоху Відродження.

роні неба; поясненню цього факту Птоломей присвятив цілу главу «Альмагесту»[15]. Він був змушений припустити, що центри їх епіциклів постійно перебувають на одній прямій лінії із Сонцем і Землею. Це пояснювало специфіку руху Венери та Меркурія, але вся система виявилася занадто штучною і громіздкою. Більше того, зміну «фаз» Венери не можна було побачити без оптичних приладів. Тому теорію Птолемея не можна спростувати або довести на підставі спостережень неозброєним оком; кінематику Венери остаточно з'ясували в епоху телескопічної астрономії.

Астрономічна проблематика сприяла також формуванню в античній натурфілософії, культурі в цілому першої програми, що конкретизувала міфологічні уявлення про населеність Універсуму, множинність населених світів — «Населений Місяць». У наступні епохи аналогічні програми виникатимуть і стосовно інших небесних тіл Сонячної системи, зокрема й Венери; вони набуватимуть форм паранаукового, антинаукового, квазінаукового, інтуїтивного, езотеричного знання.

Отже, в соціокультурному просторі Стародавнього Світу в цілому небеса, небесні тіла і сама Венера залишалися в першу чергу у сфері міфології; їх міфологічне, міфо-релігійне тлумачення надавало потужний поштовх розвитку художньої культури людства. Але греки починали пов'язувати їх з геометричними будовами і фізичними поясненнями. У цілому антична астрономія при вивченні Венери отримала результати, важливі для подальшого розвитку науки. Так, були встановлені причини, по яких Венера не спостерігається на земному небі протягом усієї ночі; спростовані уявлення про те, що Ранкова і Вечірня зірки — різні небесні тіла; висунута гіпотеза про фази Венери, що набула підтвердження в епоху телескопічної астрономії.

Список літератури

1. Арат. Явления / Арат Солийский / пер. с древнегреч., вступ. ст., коммент. К. А. Богданов. — СПб. : Алетей, 2000. — 252 с. — (Антич. б-ка).
2. Ван-дер-Варден Б. Л. Пробуждающаяся наука. Рождение астрономии Египта, Вавилонии и Греции / Бартел Лендерт Ван-дер-Варден ; пер. с англ. Г. Е. Куртика ; под ред. А.А. Гурштейна. — М. : Наука, 1991. — 380, [1] с., [16] ил.
3. Веселовский, И. Н. Астрономия орфиков / И. Н. Веселовский ; [публ. и послесл. С. В. Житомирского] // *Вопр. истории естествознания и техники*. — 1982. — № 2. — С. 120–128.
4. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский ; ред. тома и авт. вступит. ст. А. Ф. Лосева, пер. Л. М. Гаспарова. 2-е изд. — М. : Мысль, 1986. — 571 с., 1 л. портр.

5. Дьяконов И. М. Научные представления на древнем Востоке (Шумер, Вавилон, Передняя Азия) / И. М. Дьяконов // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. — М., 1982. — С. 59—119.
6. Даррел Л. Размышления о Венере Морской / Лоуренс Даррел. — М. : «Б.С.Г. — Пресс», 2006. — 303 с. (Сер. Sac de Voage. Лит. путешествия).
7. Крапп Э. К. Легенды и предания о Солнце, Луне, звездах и планетах / Э. К. Крапп ; пер. с англ. К. Савельева. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2000. — 656 с. : ил.
8. Менар Р. Мифология в древнем и современном искусстве / Рене Менар. — Мн. : Харвест, М. : ООО «Изд-во АСТ», 2000. 800 с., 16 л. ил. (История культуры).
9. Мур П. Планета Венера / Патрик Мур ; пер. с англ. Г. С. Хромова; под ред. М. С. Боброва. — М. : ИЛ, 1961. — 146 с., с ил., 4 л. ил.
10. Мурьянов М. Ф. Названия планеты Венера в зеркале языка / М. Ф. Мурьянов // На рубежах познания Вселенной (Историко-астрономические исследования, XXII). — М., 1990. — С. 136—153.
11. Паннекук А. История астрономии / А. Паннекук ; пер с англ. Н. И. Невской, сверен. с голландск. изд. ; под ред. проф. Б. В. Кукаркина и доц. П. Г. Куликовского. — М. : Наука, 1966. — 592 с., с илл.
12. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид Платон ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи ; пер. с древнегреч. — М. : «Мысль», 1999. — 528 с.
13. Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий. / пер. с древнегреч. ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; авт. вступ ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев ; примеч. А. А. Тахо-Годи ; — М. : Мысль, 1999. — 656 с.
14. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Гай Плиний Секунд ; пер. с лат., предисл. и примеч. Г. А. Тароняна. — М. : Ладомир, 1994. — 941 с., ил.
15. Птолемей, К. Альмагест, или математическое сочинение в тринадцати книгах / Клавдий Птолемей / пер. с древнегреч. И. Н. Веселовского ; под ред. Г. Е. Куртика. — М. : Наука, 1998. — 672 с.
16. Щедрін, А. Т. Астрологія як соціокультурний феномен: (джерела, еволюція, контексти) / А. Т. Щедрін // Культура України. — 2009. — Вип. 27. — С. 84—94.
17. Щедрін А. Т. «Вторинна» міфотворчість як соціокультурний феномен: (проблеми релігієзнавчо-культурологічного аналізу) : моногр. / А. Т. Щедрін ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 430 с.
18. Щедрін А. Т. Між міфом і логосом: (натуралістичні міфи від архаїчної до ХДАК, класичної Античності) / А. Т. Щедрін // Культура України. — 2008. — Вип. 25. — С. 57—70.

Надійшла до редколегії 01.12.2009 р.

ПОБУТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ПАРЕМІЇ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Розглядаються проблеми побутування фольклорної паремії в інформаційному суспільстві (зокрема в рекламі), детермінованості художньої трансформації прислів'їв та приказок не лише соціокультурними змінами, але й їхньою іманентною здатністю до легітимації.

Ключові слова: паремія, прислів'я, приказка, зміна, інформаційне суспільство, постмодерн, масова культура, реклама, слоган, мовні кліше, легітимація, метанарація, ефект плацебо.

Рассматриваются проблемы бытования фольклорной паремии в информационном обществе (в частности, в рекламе), детерминированности художественной трансформации пословиц и поговорок не только социокультурными изменениями, но и их имманентной способностью к легитимации.

Ключевые слова: паремия, пословица, поговорка, изменение, информационное общество, постмодерн, массовая культура, реклама, слоган, речевые клише, легитимация, метанаррация, эффект плацебо.

In work are examined the problems of folklore paroimia exist in the informative society (in particular, in advertising), determinancy of art transformation of proverbs and saying not only by the social and cultural changes but also their immanent capacity for legitimization.

Key words: paroimia, proverb, saying, change, informative society, postmodern, mass culture, advertising, slogan, verbal cliches, legitimation, effect of placebo.

Мовний побут сучасного міста містить безліч малих форм фольклору, що функціонують уже не в усному спілкуванні (як традиційна народна творчість), а в текстах масової культури. До них належать, наприклад, численні кіно- та рекламо-цитати. Ці парафольклорні форми, які заповнюють повсякдення сучасної людини, мають нетрадиційну структуру і специфічний набір функцій, значно відмінний від тих, що прийнято асоціювати зі звичним автентичним текстом, потребують негайного наукового осмислення. Актуальність дослідження визначається необхідністю вивчення прислів'їв і приказок як культурних та комунікативних одиниць, у яких фіксується не лише національна самосвідомість, а й ціннісні пріоритети сучасного життя суспільства.

Аналіз варіативності паремій у культурологічному та соціокомунікативному ракурсі є вельми перспективним, адже паремії досліджують здебільшого в межах фольклористики та літературознавства, що порушують своє коло проблем: жанрової природи паремій, їхньої клішованості, модифікацій і трансформацій.

Питання ж культурної ролі паремій в інформаційному суспільстві не є всебічно вивченим. Утім, слід констатувати, що нині багато дослідників усе частіше звертаються до проблеми актуалізації «ціннісної картини світу» за допомогою фразеології різних мов, широке трактування якої містить прислів'я і приказки. Вивчення прислів'їв та приказок знаходить своє віддзеркалення в працях сучасних лінгвістів (Е.Ф.Арсентьєва, А.Н.Баранов, Д.О.Добровольський). У деяких працях розробляються підходи до аналізу прислів'їв з позиції лінгвокультурології (О.Р. Дубровська, В.І. Постовалова, В.Н. Телія, Т.З. Черданцева, А.В. Єгорова), когнітивної лінгвістики (Р.В. Токарев, Е.В. Іванова, Ю.Ю. Норман).

В останні роки посилюється інтерес соціальних комунікацій та культурології до паремій. Вийшли друком праці, що досліджують мовну модель світу в прислів'ях (Т.Г. Бочина, Є.В. Іванова), діалогічний потенціал паремій (Т.Г. Бочина), антропоцентризм у прислів'ях (Є.В. Іванова), мовне втілення концепту «Праці» в картині світу прислів'їв (К.А. Жуков, Л.В. Басова), віддзеркалення релігійної свідомості на прикладі паремій зі словом «Бог» (А.К.Погребняк), крос-культурний аспект виявлення фольклору в рекламі (М.Халтуріна). Проте якнайменше розробленою залишається проблема художньої трансформації паремії в ситуації постмодерну й масової культури. У цьому дослідженні головна увага приділяється видозміненим прислів'ям, зафіксованим у мультимедійному просторі.

Основною метою нашого дослідження є опис українських рекламних текстів стосовно реалізації в них фольклорної паремії — народних приказок і прислів'їв. Існує думка, що традиційний автентичний фольклор зазнає в сучасному суспільстві істотних трансформацій, оскільки усна культурна традиція нині заміщається інформаційним середовищем. У цих умовах відбувається не тільки зміна традиційних фольклорних жанрів, але і привласнення фольклорних форматів, їх ритміки і будови, сучасними інформаційними явищами, зокрема рекламою.

Важливо відзначити, що саме позначає слово «паремія». Поширеним словниковим визначенням цього терміна є: «притча; приказка, прислів'я», «жанр богослужбових книг», «повчальне слово» [9], «уривки зі Священного Писання (розповіді, притчі, сентенції, переважно зі Старого Заповіту), які читали церковний читець або диякон на вечірньому і вранішньому богослужінні, переважно, напередодні свят [6; 10; 8]. Отже, церковне значення слова «паремія» пояснюється походженням цього явища. В XI—XVI ст. духівництво за допомогою текстів з Біблії і Євангелія, цитат з творів «батьків церкви» й антології висловів «Бджола» впроваджувало в маси свої норми поведінки, «житейську мудрість», викарбувану у висловах — притчах або пареміях. Отже, паремія

сприймалася як «мудрість життя», що перейшла в подальшому в інше поле легітимації — «народну мудрість» — і з самого початку свого існування мала легітимізуючу силу. У фольклористиці паремією стали називати фольклор малих жанрів як своєрідних образних формул або безпосередньо комунікативних ситуацій, зафіксованих у вербальних кліше [3].

У кінці ХХ ст. у пареміології постало завдання знайти адекватне позначення для нетрадиційних форм прислів'їв. Здійснювалися численні спроби позначити видозмінені паремії загальним терміном, як: «трансформації» (Е.Н. Савіна), «кукизм» для позначення навмисно спотворених паремій (В.І. Беліков), «квазіприслів'я» (Е.М. Береговська), «нові російські прислів'я» (Е.В. Вельмезова), «антиприслів'я» (Х. Вальтер і В.М. Мокієнко), «проблемативні трансформанти» (С.І. Гнедаш). О.Є. Жигаріна вирізняє кілька ступенів зміни прислів'їв: традиційні (автентичні фольклорні)¹; модифіковані із незначними змінами в межах початкового тексту² (усічені, актуалізовані до конкретної ситуації, надбудовані із додаванням нової думки-кліше); мутаційні³ з міжтекстовими і міжжанровими контамінаціями; трансформовані⁴ зі значними змінами [2, с. 21]. Квазіпаремії, тобто тим прислів'ям та приказкам, які втратили зв'язок з традицією і набули статусу технік впливу, належить велике поле сучасної культури.

Залежно від соціокультурної ситуації паремії змінюються, при цьому в них простежується тенденція до ломки інваріантної структури. Так, О.Є. Жигаріна справедливо вказує на те, що прислів'я можуть розчинятися в мовній ситуації настільки, що втрачають ознаки думки, ледве розпізнаються або зрощують у межах одного речення частини двох або трьох паремій [2, с. 21]. І це природно, адже контамінація є характерною ознакою не тільки автентичного фольклору, але й постмодерністського цитатництва. У постмодерні ідеалом культурної творчості, стилю мислення і стилю життя стає колаж як ознака плюрального буття [5, с. 30-31].

Прислів'я завжди мають повчальну функцію за логікою «причина — результат». О.Є. Жигаріна називає цю групу прислів'їв «формулами, що конституюють поведінку» [2, 12]. Вони завжди стверджують якусь суспільно значущу цінність. Тому саме в прислів'ях відображаються метанарації класичної західноєвропейської культури: норми і цінності, які вважаються прийнятими

¹ «Баба з возу — кобилі легше».

² «Баба з возу — діду легше»; «Баба з возу — бухгалтерії легше».

³ «Тихіше їдеш — кобилі легше», «Баба з возу — вилетить, не зловиш», «Баба з возу, а віз і нині там».

⁴ «Баба з возу — кобилою менше», «Баба з возу — землетрус у 5 балів», «Баба з возу — кобила в курсі (справи)», «Бабу з возу! Кобилу — в позу!»

і правильними в суспільстві¹. Ж.-Ф. Ліотар пише: «В сучасному суспільстві і культурі — постіндустріальному суспільстві і постмодерністській культурі — питання про легітимацію знання порушується в інших виразах. Велика розповідь утратила свою правдоподібність, незалежно від способу уніфікації» [4, с. 92; 7]. У постмодерні поняття «метанарація» втрачає ореол сакральності (обраності, легітимуючого канону) і набуває зовсім іншого значення. «Метарозповідь» розуміється віднині як текст, побудований за принципом подвійного кодування. Тож переосмислення, іронізування прислів'їв вписується в постмодерністську ситуацію заходу метанарацій, описану Ж.-Ф. Ліотаром.

Цікаво, що вихід із ситуації заходу метанарацій Ж.-Ф. Ліотар убаचाє в паралогії. При цьому паралогію Ліотар розуміє не як утрату логічної послідовності (paralogia; гр. paralogos — безрозсудний), а як «маленьку розповідь», тобто в значенні паремій. Ж.Ф. Ліотар пише: «Звернення до великих розповідей виключено; і ми не можемо вдаватися ні до діалектики Духу, ні до емансипації людства як виправдання постмодерністського наукового дискурсу. Але, як зазначалося, «маленька розповідь» залишається зразковою формою для творчої і, перш за все, наукової уяви [4, с. 144-145]. Ж.-Ф. Ліотар, на основі аргументації Нікласа Лумана про соціальну систему, вказує на такі характеристики «маленьких розповідей», як стислість («з одного боку, система може функціонувати тільки скорочуючи складність, а з іншого — вона повинна породжувати адаптованість очікувань (expectations) індивідів до власних цілей» [4, с. 147]), швидкість відтворення («Коли б усі повідомлення могли вільно циркулювати між усіма індивідами, то великий обсяг інформації, яку потрібно взяти до уваги, щоб зробити правильний вибір, суттєво збільшив би термін вирішення, а отже — знизив би результативність» [4, с. 147]) та здатність «управляти особовими очікуваннями за допомогою процесу «квазі-повчання»» [4, с. 147]. Ці умови функціонування ліотарівської паралогії подібні до паремії в сучасному масмедійному просторі.

У зв'язку з цим Ж.-Ф. Ліотар наголошує на важливості контексту повідомлення, його контролю [4, с. 148]. Такий контекст часто мають формули прислів'їв і приказок, що використовуються в сучасних мовних іграх. Посилена прагматика, прескриптивність

¹ Наприклад, метанарації біблійні: «Добрим словом и бездольный богат» [11, с. 44]; «Не смейся чужой беде, своя на гряде» [11, с. 45]; «На чужое горе не радуйся» [11, с. 45]; буржуазні: «Откладывай безделье, да не откладывая дела» [11, с. 29]; «Работа красит человека» [11, с. 28]; «Дело мастера боится» [11, с. 29]; патріархальні цінності: «Хорошие дети — отцу и матери утешенье» [11, с. 64]; «Кто детям поплачет, тот сам плачет» [11, с. 64] тощо.

сучасних паремій призводять до того, що така їх «поведінка» є, за термінологією Ж.-Ф. Ліотара, «терористичною». Ж.-Ф. Ліотар указує, що паралогія (в цьому разі паремія) впливає на проблематику інформатизації суспільства. Вона може стати «бажаним» інструментом контролю і регуляції системи на ходу, що тягнеться аж до контролю самого знання, і управлятися виключно принципом перформативності, але в такому разі неминуче призведе до терору. Вона може також слугувати групам, що обговорюють метапрескрипції (вони наказують, якими повинні бути прийоми мовної гри, щоб бути допустимими) [4, с. 159]. Прислів'я і приказки — викарбувані короткі фрази, зрозумілі всім, і водночас такі, що відсилають одночасно і до класичних метанарацій, і до колективного досвіду — «народної мудрості». А все, що говорить народ (підтверджується колективним досвідом), за логікою міфу, є істинним і правильним.

В умовах суспільства споживання паремія втрачає свій зв'язок з фольклорною традицією і архаїчними пластами культури, вона трансформується в новий вигляд, що відображає сучасні смаки й актуалізує значущі для культури явища. При цьому важливі аспекти сучасного життя, використовуючи стародавні функціональні моделі прислів'їв і приказок, легітимізуються. Цю здатність паремії до легітимізації стали використовувати в політичних і економічних цілях: газлах та рекламі.

Легко помітити, що реклама рясніє паремійними формулами: «Життя з Coca Cola — радість навколо», «Горілочка — там, де весело»; «Mennen Speed Stike — вибух свіжості». Вони близькі до паремії і за ритмікою, і за будовою: «Есть терпенье — будет уменье» [11, с. 32]; «Любить не люби — почаще взглядывай» [11, с. 56]; «Снега надует — хлеба прибудет» [11, с. 61]. Рекламні тексти часто привласнюють форму повчальних прислів'їв і приказок: «Только невежды не чистят одежды» (слоган німецької компанії з хімчистки).

Згідно з Ж. Бодрійяром, в умовах загальної симуляції відсутність тих або інших реалій, що є для людини цінністю, заміщається символізуючою («кодууючою») їх річчю. У цьому контексті реклама, як експліцитний анонс речі, імпліцитно анонсує певний тип соціальних відносин та жадань. Не роблячи ці жадання до кінця експліцитними, реклама, проте, ніби легітимує їх, немов кажучи не «бійтеся бажати!» (Бодрійяр). Паремії в цьому разі працюють за бодрійрівським ефектом «плацебо» (певним риторичним фоном, що неочевидно і несвідомо є формою сугестії) та «логікою Пер-Ноеля» або дозволеного «народною мудрістю» дарунка. Це створює ефект колективного «підкріплення», а значить й «упевненості» в сприйманому продукті і світі, який він представляє.

Паремія часто логічно завершує ситуацію, слугує в ній своєрідною крапкою, повчальним висновком. Прислів'я в цих випадках аксіоматичні, є знаками абсолютної істини, а людина, що його вимовляє, відіграє роль наставника. Типовими прикладами цього є рекламні прислів'я-слогани: «ТПК — абсолютно надійний дах»; «Tefal — ти завжди думаєш про нас»; «Beeline — живи на яскравій стороні»; «Stella Artua — досконалість має свою ціну». Вони дуже подібні до прислів'їв-визначень або коментарів: «Порядок — душа всякого дела» [11, с. 31]; «Хорошие дети — отцу и матери утешенье» [11, с. 64]; «Голова — всему начало» [11, 16]; «Знание — лучшее богатство», «Повторенье — мать ученья» [11, с. 20]; «Земля — тарелка: что положишь, то и возьмешь» [11, с. 62]. Формули приказок також знаходять своє віддзеркалення в медіапросторі: «Lady Speed Sticke» — «Ні білим слідам»; Nescafe Gold — «Прямуй за насолодою» (приказки «Правда прямо идет» [11, с. 35]; «Сердцу не прикажешь» [11, с. 57]; «Время не дремлет» [11, с. 58] та ін.

Таким чином, гасло і слоган можна розглядати як еволюційні форми паремії, що створює ефект міфологічної інкорпорації слів-речень у рекламний текст. Своєю генетичною здатністю до легітимації паремія в рекламі забезпечує дієвість заклику (силу сугестії), створюючи прозорий фон (як «плацебо») «життєвської або народної мудрості», колективного підкріплення. Вони створюють своєрідний цитатно фольклоризований фон (дискурс) сучасної культури, адже ці цитати сприймаються як безособові.

Отже, в сучасному світі існують два шляхи побутування паремій: «терористичний», якщо паремії посилюватимуть свої прагматичність та прескриптивність (у рекламі); «обговорення мета-прескрипцій», коли паремії реалізуються в аспекті самоіронії та гри (в автентичному фольклорі).

Багатьом традиційним прислів'ям характерна іронія: «Целовал ворон курочку до последнего перышка»; «Ходите почаще, без вас веселее»; «Старый знакомый, впервые видимся» та ін. Багато прислів'їв мають іронічні доповнення: «Все может случиться: и богатый к бедному постучит» і коментар: «либо долг попросит, либо молиться позовет». Нині іронія є смислоутворюючою для сучасних прислів'їв. Наприклад, прислів'я «Кто рано встает, тому Бог дает» деконструюється в «Кто рано встает, тому весь день спать хочется», прислів'я «Не плюй в колодец — придется пить из него» переосмислюється так: «Не плюй в колодец — вдруг кто-то на тебя от туда плюнет» або «Не плюй в колодец, придется за зубом спуститься». Прислів'я «Слово не воробей, вылетит — не поймаешь» трансформується в іронічне «Телка не воробей, залетит — не прокормишь». Прислів'я «Не имей сто друзей, а имей сто рублей», що відображає домінанту духовності в людських стосунках, нині може виявитися прислів'ям-перевертишем, зміню-

вати форму і обростати іронічними доповненнями: «Не имей сто друзей, не имей сто рублей, а имей одного дружищу, у которого можно занять тыщу». Прислів'я «Як агукатиметься, так і відгукнеться» набуває форми запитання «Відгукнеться, як агукалося?», може набути конкретики «В Україні агукатиметься — в Йорданії відгукнеться». У цьому іронічному переінакшуванні виявляється постмодерністська можливість «відродження сюжету», про яку писав Умберто Еко, що реалізується «під виглядом цитування інших сюжетів, їх іронічного переосмислення, поєднання проблемності та цікавості» [5, с. 57].

Прислів'ю характерна невідповідність очікуваної і вимовленої сентенції («обман очікування»). Такі прислів'я найчастіше трапляються у випадках застосування новоутворень і трансформованих текстів. Так, нині створюються нові прислів'я із сучасними реаліями. Наприклад, за зразком прислів'я «Работа не волк в лес не убежит» створена така паремія: «Лучше живот от пива, чем горб от работы!»; «По одежке встречают, по уму провожают» додає іронічний коментар: «поэтому достаточно нарядиться и больше молчать».

У такій ситуації в паремії набуває першочергового значення її комунікативний аспект. Паремія як автентичний фольклор знаходить свою істинну форму і значення тільки в контексті вимовлення, а прислів'я, що фіксуються словниками, — лише відзеркалення усталених варіантів. Отже, як правильно вказала О.Є. Жигаріна, паремія — категорія комунікативна [2, с. 25]. Головною семантичною та культурною функцією прислів'їв є мотиваційна, спрямована на корегування (маніпулювання у сучасних умовах) поведінки. Так, О.Є. Жигаріна акцентує увагу на моделюючій функції паремій у комунікативному процесі. Вона дійшла цікавого висновку: «Регулярно відтворювані картини розмови дійсно породжують специфічні формули, що вже сприймаються як сценарії. Певний паремійний текст може асоціюватися з колом можливих проявів» [2, с. 23]. Саме ця функція паремій має важливе значення в сучасному мультимедійному просторі. Кожний варіант паремії в кожному окремому відтворенні — це актуалізація певного значення, умовно прийнятого за константу, що певним чином моделює комунікативний процес і, відповідно, уявлення про картину світу.

Таким чином, цією статтю ми пропонуємо розширити предметне поле вивчення феномену паремій — малих жанрів фольклору. Останні є ключовими концептами соціокультурного аналізу, який дозволяє співвіднести зовнішні та внутрішні детермінанти розвитку культури взагалі. Проблематика теми і конкретні приклади покликані закласти певне підґрунтя для переосмислення цього явища під кутом зору культурологічної рефлексії,

розкриття сутності паремій як динамічної системи на широкому фоні культурно-історичного процесу. Перспективним вважаємо вивчення сучасного стану автентичного фольклору, трансформацій його жанрів і видів у масмедійному контексті та їх культуро-модельючої ролі в інформаційному суспільстві.

Список літератури

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М. : «Рудомино», 2001. — 219 с.
2. Жигарина Е. Е. Современное бытование пословиц: вариативность и полифункциональность текстов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2006. — 25 с.
3. Клише речевые // Энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet/article/a/ac/1006966.htm?text>
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. — М. : Институт экспериментальной социологии. — СПб. : Алетейя, 1998. — 160 с.
5. Маньковская Н. Б. Постмодернизм / Н. Б. Маньковская // Культурология XX век. — СПб. : Универ. книга, 1997. — С. 348—351.
6. Мечковская Н. Б. Паремийник / Н. Б. Мечковская // Энциклопедия «Религия». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/religion/article/rel/rel-1236.htm?text>
7. Можейко М. Л. Закат метанарраций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://culture.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/150.htm>
8. Паремия // Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/brokminor/article/31/31193.html?text>
9. Паремия // Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/dal/article/dal/03140/27200.htm?text>
10. Паремия // Толковый словарь русского языка Ушакова. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/ushakov/article/ushakov/16/us304417.htm?text>
11. Русские половицы и поговорки / сост. и предисл. Э. В. Померанцевой. — М. : Дет. лит., 1973. — 80 с.

Надійшла до редколегії 18.12.2009 р.

УДК 646.43

А. А. КІКОТЬ

КОСТЮМ: ПОНЯТТЯ, СТРУКТУРА ТА ФУНКЦІЇ

Аналізуються різні підходи у визначенні поняття костюма, його побудови та функцій з метою глибшого розуміння костюма як соціокультурного феномену.

Ключові слова: костюм, одяг, прикраса, функція, символ.

Анализируются различные подходы в определении понятия костюма, его построения и функций с целью более глубокого понимания костюма как социокультурного феномена.

Ключевые слова: *костюм, одежда, украшение, функция, символ.*

To define a notion of a costume, its structure and functions, there are applied different approaches. The main goal is to reach a profound understanding of a costume as a social and cultural phenomenon.

Key words: *costume, clothes, decoration, function, symbol.*

Актуальність проблеми визначається соціокультурною природою костюма, крізь призму якого відбиваються матеріальні, духовні та художні цінності людства. У ньому спостерігається культурна стереоскопічність, а також динаміка антропологічних проєктів моди, які дозволяють візуалізувати основи власного буття людини.

Визначення феномену костюма є досить складним, тому що він належить до різних сфер наукового знання. Мистецтвознавці досліджують костюм як потужний засіб для створення художнього образу, історики визначають по костюму людини особливості розвитку тієї чи іншої країни в певний час, семіотики називають костюм візуальним знаком епохи, а філософи досліджують вплив на нього естетичного ідеалу. В останні роки науковий інтерес до цього феномену значно посилюється.

Поняття костюма, його структурна будова та функції визначаються в працях вітчизняних і зарубіжних дослідників: Р. Барта, Ж. Бодрійяра, В. В. Давидової, Л. А. Давиденко, Н. А. Дмитрієвої, Л. Є. Зінов'євої, Н. М. Камінської, Н. Б. Кокуашвілі, І. С. Кона, О. М. Лагоди, Ю. Г. Легенького, Л. А. Михайлівської, М. А. Нестерової, С. І. Нікуленко, Ф. М. Пармона, Е. Б. Плаксіної, В. П. Попова, Д. Д. Родіонової, О. Л. Шевнюк, І. Шмерліної, Е. Р. Джонс та П. Стелібраса.

Метою статті є дослідження різних концепцій костюма для глибшого розуміння цього соціокультурного феномену.

Як писав М. Сервантес, «Платье облачает и разоблачает человека».

Костюм належить до світової культури людства. Н. М. Каменська і С. І. Нікуленко визначають, що перш за все він «матеріальна культура, оскільки створений з природних матеріалів фізичним трудом людини. Але він і духовна культура, тому що потребує багато знань, які здобуваються в спеціальному навчанні. Він і художня культура, оскільки створює образ із художньо-асоціативними якостями. Форма костюма виникає асоціативно, під впливом різних явищ природи, суспільного життя, мистецтва. Вона і сама стає джерелом натхнення художніх образів» [7, с. 8].

Костюм як частину матеріальної культури (предмет, річ) і костюм як компонент духовної культури (культурно-значима інформація) розглядає і Н. Б. Кокуашвілі. Водночас він визначає костюм як артефакт, який можна розглядати з трьох позицій, а саме: його «вписаності» в певну систему соціальних зв'язків і виконання комунікативної функції (структурний аспект); вираження в костюмі певних антропологічних спонукань окремої людини (психоаналітичний аспект) і з позиції розуміння й інтерпретації костюма (герменевтичний аспект) [8]. Отже, костюм належить до таких культурних явищ, які, будучи загальновідомими, все ж складно точно визначити. Багатофункціональність і розмаїтість костюма припускають відповідну багатозначність його інтерпретацій.

Традиційне визначення костюма надає Е. Б. Плаксіна: «Костюм — це гармонійний ансамбль, який становить систему елементів, призначений не тільки захищати людину від впливу навколишнього середовища, але й виявляти її індивідуальність за допомогою інформаційно-естетичних якостей. Костюм містить у собі образ, ідею. Він свідчить про рівень розвитку художнього смаку свого власника, матеріальні можливості та навіть про його внутрішній стан у певні моменти» [14, с. 7].

Ф. М. Пармон також наголошує, що костюм — це образно вирішений ансамбль, у центрі уваги якого — людина; ансамбль поєднує одяг, взуття, зачіску, грим, аксесуари й має певну утилітарно-естетичну функцію [13, с. 8]. Це визначення певним чином розкриває структуру костюма і стосується його функцій.

В. В. Давидова доповнює наданий Ф. М. Пармоном перелік елементів костюма головним вбранням і парфумами [4]. Останнє спростовує загальноприйняту думку лише про візуальне відчуття костюма. Насправді костюм має не тільки свій аромат, але й музично-шумовий супровід, сприймається на дотик, отже, активує всі людські відчуття, хіба що за винятком смаку, хоча в окремих випадках (наприклад, в еротичному костюмі) можливо і це.

Н. А. Дмитрієва визначає костюм, посилаючись на переклад цього слова з італійської «costume» — звичай, звичка. Таким чином, костюм визначає побутову традицію окремої групи або суспільства в цілому. Водночас, «костюм — це стилістична функція одягу, яка відображається в образній стороні туалету, це знак смислу» [5, с. 13]. Можна констатувати, що костюм — не лише форма, але й процес, який відбувається в соціокультурному просторі; не тільки річ, але й частина людської особистості. Створюючи візуальний образ особистості, костюм не тільки відображає культурний і соціальний стан суспільства, а й змінює соціальні ролі.

Підтверджує цю тезу дослідження Ю. Легенького: Костюм — «більше маска, рольова гра, мімікрія іміджу в заданому соціумі»

[11, с. 4], і в такому визначенні він «привірюється до людини» [там само, с. 7]. Водночас костюм існує в атмосфері «досить тепперованої реальності, котра від нас майже не залежить, а залежить від якоїсь примхи. Від короля, від родових інтенцій, від вибухів, катастроф, від якихось суб'єктивних, досить інтимних речей, від якихось соціальних, політичних, космічних впливів» [там само, с. 6]. У такому контексті костюм утілює всі перипетії людського життя від інтимних проявів окремої людини до глобальних зрушень у соціополітичному і культурному житті суспільства.

На думку О. Л. Шевнюк, костюм «маркірує знаково-символічну природу плаття, виявляє його образні аспекти, належить до простору культурних смислів і значень. Костюм як образно-художня система одягу пов'язаний з історичними подіями, етнічними звичаями, національними традиціями, соціальними статусами, естетичними смаками, статевими ролями, взагалі глибинними пластами культури. Костюмові властива ритуальність: він фіксує певні соціокультурні стандарти, демонстрація яких забезпечує акт упізнання їх носіїв. <...> костюм також підкреслює зв'язок одягу з певним образом людини, пластикою, жестами, подіями її життя. Він створює певний проект людини як засіб її самопрезентації» [16, с. 14]. Отже, костюм — це символ світобудови, основаної на самоствердженні людини.

Костюм як результат дизайнерської діяльності та його зв'язок з художнім образом досліджує О. М. Лагода [10]. Вона встановила, що в сучасній проектній культурі образ, як концептуально значуще явище, є емоційно-чуттєвим уявленням про призначення, якість та оригінальність костюма, слугує категорією його естетичної оцінки як результату дизайн-діяльності. Тому художня образність передбачає художнє моделювання соціально-культурних ситуацій, композиційне формоутворення цілісних ансамблів і смислоутворення, які реалізуються в структурі костюма. Тому естетична свідомість дизайнера, відображена в стилі одягу, генерує стереотипні образи як видові, так і смислові.

Водночас свідомо сформований дизайнером образ костюма характеризується варіативністю, багаторазовим індивідуальним прочитанням у процесі його функціонування. Образи костюма відповідають певним естетичним ідеалам часу, мають властивість еволюціонувати й одночасно існувати в моді.

Костюм є універсальним засобом пластичної характеристики художніх образів, відіграючи моделюючу роль у культурі. Він стає пластичною формулою людини, виконуючи подвійну роль — екзистенціальну й онтологічну: як продовження тіла людини та відбиття її внутрішнього світу. Наскрізнi костюмні символи пере-

плітаються з мотивами оголення, перевдягання, моди, франтівства тощо.

Єдність людини й костюма втілено на семантичному рівні в стійких символічних будовах. Про це пише Л. А. Давиденко, використовуючи приклади костюмів із художнього світу М. В. Гоголя: «Істотну роль у гоголівському тексті відіграє фольклорний прийом уподібнення рис обличчя тканинам і елементам одягу (брови Катерини, «як німецький оксамит», а Підорки — «немов чорні шнурочки») <...> З елементами одягу або відсутністю його пов'язані характерні імена персонажів (Черевик, Голопупенко)» [3, с. 8]. Предмет одягу стає невіддільним від людини, супроводжуючи її повсюдно, як невід'ємна частина її самої.

Костюм, а точніше те, як його носять, якими деталями доповнюється, у яких поєднаннях складений, є втіленням психологічної, культурної й індивідуальної характеристики людини: доброти, скнарості, чванства, скромності, молодечтва, франтівства, діловитості тощо. На думку Д. Д. Родіонової [15], костюм поступово набуває обрису і характеру людини, яка перестає його помічати, тому що костюм — частина її самої. Але саме тому костюм найбільше характеризує свого власника, саме тому в ньому відбивається кожна подія, учасником якої є людина.

Сучасне визначення костюма обов'язково містить тілесну складову, наприклад, Ю. Легенький підкреслює, що «костюм — це не тільки річ, створена людиною субституція людини, яка вкриває тіло. Костюм — це і частина тіла» [11, с. 115], звичайно, мається на увазі не фізичне, а «соціальне» і «культурне» тіло людини.

М. А. Нестерова, основуючись на думці японської дизайнерки Р. Кавакубо, пропонує нове розуміння сучасних взаємин людського тіла та костюма: «Тіло стає костюмом, костюм — тілом» [12].

Розглядаючи «людину неодягнену» і, глибше, наготу як культурологічну проблему, І. С. Кон звертає увагу на те, що «одяг не стільки фізично прикриває тіло, скільки надає йому певного культурного значення та смислу. Розмежування «голого» й «одягненого» найвищою мірою є умовним. Для афганського таліба жінка, що зняла паранджу, уже є неприпустимо голою. Різноманітними є форми одягу. Одягом можуть слугувати не тільки звірина шкіра, маска або шматок тканини, але й будь-яка форма боді-арту — розфарбування, татуювання, скарифікація (нанесення шрамів) і под.» [9]. Невипадково прадавнім типом одягу називають саме татуювання.

Л. Є. Зінов'єва у своєму дослідженні визначає костюм як «штучне (культурне) тіло людини» [6]. Це означає, що костюмом можна вважати всі предмети, котрі безпосередньо прилягають до фізичного тіла людини і виконують функції оформлення цього

тіла. Під таким кутом зору цілком «некостюмні» речі набувають костюмного смислу, наприклад, екзотичної породи собачка у власному костюмчику, який наслідує костюм хазяйки, — разом вони створюють довершений костюмний ансамбль. Належність тієї або іншої речі до костюма часто визначається контекстуально всередині тієї чи іншої соціальної ситуації, де вони мають певне значення, зрозуміле оточенню.

Важливою для нашого дослідження є концепція Енн Розалінд Джонс: «Костюм має силу сталевого ярма, що вимагає відповідати правилам; водночас костюм здатний скидати «рабське клеймо»; ця трансформація як «привид»: то зникає, то з'являється знову <...> Костюм діє як посередник, за допомогою якого соціальна система маркує тіла відповідно їхньої належності певним (соціальним — А. К.) інститутам. Він має владу давати те, що відзначено субординацією, підтверджує соціальну ієрархію: пани вдягають слуг; майстри — підмайстрів; чоловіки — дружин» [18, с. 4-5].

Костюм являє собою різносторонню та багатоаспектну цілісність, суть якої визначається її структурною складністю, а структура — її основними функціями. В. В. Давидова під час системного аналізу пропонує таку ієрархію функцій костюма. Історично склалася як перша й основна узагальнена функція костюма — інструментально-практична (костюм як інструмент реалізації практичних цілей). Із практичної функції безпосередньо пов'язана функція приховування тіла. Соціальна функція костюма має два змістовні модулі: інформування і формування. Галузь інформування складається з функцій інформування про людину як про індивіда і як про представника групи. Друга потужна галузь соціальних функцій — формування зовнішнього й внутрішнього вигляду людини [4, с. 289]. Отже, функції костюма не вичерпуються практичними цілями, важливішими є соціальні функції, подальшу диференціацію яких розробляють багато дослідників.

Цікавою є класифікація костюмних функцій, зокрема функцій одягу як складової костюма, в дослідженні Н. Б. Кокуашвілі. Посилаючись на Я. В. Чеснова, він визначає, що в контактах людини з навколишнім середовищем одяг виконує роль зовнішнього покриву тіла й бере на себе всі функції «зовнішнього тіла». Воно перестає бути метафорою, якщо поставити його в один ряд з «внутрішнім тілом», тобто відчуттям меж свого тіла, вітальними потребами та відчуттям своєї самототожності в цілому [8].

Вітальність — така якість речі, що забезпечує життя людини. Одяг як річ виконує роль сховища життя, інтимно прихованого у внутрішньому тілі, він збільшує ресурси цього життя, указуючи

на його єдність з вічною світобудовою. В якому б аспекті ми не розглядали проблему одягу, скрізь залишається непорушною його вітальна роль. Ця роль не є просто захисною, вона набагато складніша, тому що будь-який елемент одягу є захистом не якогось певного органа, а всього життя, що наповнює це тіло [там само]. Отже, першою функцією костюма є захисна або утилітарна.

Естетична функція костюма має складну структуру. Прикрашаючи своє тіло, стародавня людина прагнула, з одного боку, зробити себе найпривабливішою для потенційного сексуального партнера, подібно тваринам і птахам, що беруть участь у шлюбних іграх; з іншого — в костюмі кодувала певну інформацію (слід пригадати татування, шрамування, розфарбування тощо). Одна з етнографічних універсальї свідчить про те, що людина стає видимою в тому разі, коли до її тіла прилягають костюмні речі. Тілу людини надані речі, щоб слугувати.

Н. Б. Кокуашвілі вважає, що декоративне оздоблення тіла є ранньою формою костюма, але естетична функція була не головною, визначальний момент — символічний або ритуальний зміст знаків, які наносили на тіло. Це стає очевидним при дослідженні генезису й еволюції татування, яке має суспільно-символічне значення. На цій підставі Н. Б. Кокуашвілі дійшов цікавого висновку, що костюм хронологічно передував одягові, а декоративна краса тіла є нічим іншим як прообразом костюма [там само].

Утилітарна й естетична функції костюма набувають іншого значення в відтінку в контексті соціокультурного життя людини. Із проявом соціально-символічної функції костюм стає формою суспільної диференціації й одночасно соціального зближення. Ця двоїста опозиція соціального відокремлення й злиття призводить до подальшого ускладнення діалектичної структури самого поняття костюма і його функцій.

Окрім зазначених, І. Шмерліна пропонує свій комплекс костюмних функцій: регулювання сексуальних відносин; соціетальна ідентифікація (ідентифікація на рівні спільноти); соціальне маркування; демонстративна функція; функція самовираження (дистанціювання від спільноти, розкриття особистого потенціалу); семіотичне освоєння і примноження світу [17]. Остання функція визначає ігровий аспект костюма, однак йдеться не про маскарад, а про витончені моменти символічної поведінки.

Костюм дозволяє легко ідентифікувати незнайомця як «свого» чи «чужого». З функцією соціального маркування пов'язаний «прадавній мотив перевдягання, головний атрибут богів, поліцейських і бандитів» [1, с. 291].

Презентуючи себе спільноті, людина не тільки підкреслює свій статус, але часто імітує чужий. У такому разі йдеться про ком-

пенсаторну функцію одягу. Яскравим проявом компенсаторної функції є використання неможливими людьми атрибутів костюма заможних (ратинове пальто, пижикова шапка, шкіряний плащ, малиновий піджак тощо). До речі, цей одяг свого часу виконував символічну функцію заможності.

У ракурсі особистого вибору маркіруюча функція є демонстративною. Ідеться про навмисне використання особистістю тих маркерів, що свідчать про її соціальну, гендерну, вікову, матримоніальну, майнову, статусну, професійну належність. Демонстративна функція, яка реалізується в соціокультурному просторі, — це вторинна гра зі статусними маркерами, які, у свою чергу, є ознаками легко розпізаного соціального статусу (акцентованого або імітаційного).

Функція самовираження проявляє особистісні, не пов'язані зі статусом, ознаки: характерологічних особливостей, психологічного стану, естетичних уподобань. Знакова гра, до якої вдається при цьому людина, може бути по-справжньому творчою. Функція самовираження тісно пов'язана з базовою людською потребою в новизні.

Сучасний костюм не стільки диференціює, скільки розвиває ознаки майнового статусу, віку та навіть статевої належності. Уніфікуючи всі зовнішні, формально-статусні ознаки, костюм усе більше набуває значення засобу особистого самовираження. Саме ті характеристики костюма, які визначаються рівнем культури, освіченості людини, мають нині першорядне значення, сприяючи або, навпаки, заважаючи, повсякденній комунікації. Вибір костюма певного стилю змушує людину використовувати консистентні семіотичні засоби в інших сферах — мові, манерах поведінки, навіть у вчинках.

Найважливішою соціокультурною функцією костюма, особливо модного, на думку Д. Д. Родіонової, є функція знаку [15]: адже костюм несе на собі відбиток статусної позиції людини. Часто таке позначення не залежить від волі власника костюма. Часом він хотів би його позбутися, але це не завжди вдається, тому що знак — це мимовільний слід статусу й інтерпретується незалежно від бажання власника костюма. Костюмний текст може розкрити неприємні риси характеру і рівень здобутої освіти, загальну культуру людини. Усупереч бажанню людини, її костюм може свідчити про наявність таких якостей, як снобізм, егоїзм, неосвіченість, марнославство тощо. Свою особистість складно приховати, вона проглядається всупереч нашій волі в знаках костюма.

На сучасному етапі функціональність костюма все більше втрачає своє першочергове значення. Хутром, яке має зігрівати, оздоблюють легкі оксамитові сукні, зимові чобітки перетворюються на

літні з гіпюру або мережива тощо. Таким чином, на думку Жана Бодрійяра, «реальна функція залишається лише як алібі, а форма лише позначає собою ідею функції: тобто вона стає алегоричною» [2, с. 69].

Склад елементів системи костюма дуже великим і різноманітним, і неможливо детально проаналізувати кожну підсистему костюма в межах однієї праці. Подальше дослідження специфічних закономірностей формування та функціонування костюма, ретельний аналіз багатфакторного історичного аспекту, безумовно, допоможуть дійти нових важливих висновків, необхідних для збагнення сутності костюма, культури, людини та життя взагалі, що і є метою культурологічного пошуку.

Таким чином, костюм у процесі свого розвитку мав багато етапів від знакової визначеності до семіотичної гри. Колись одяг людини був показником її статусу, а «вестиментарні (від лат. *vestimentum* — плаття, одяг) девіації» жорстоко каралися. Поступово зменшується значення костюма, посилюється уніфікуюча тенденція. Найголовніша функція сучасного костюма в тому, що він дозволяє людині не лише відображати свою індивідуальність, а й виходити за межі свого звичного «Я», приміряти інші образи, відігравати різні ролі.

Навіть «некорисні» костюмні речі — (які не носяться) містять потенціал «іншого Я». Цей потенціал, радше, ніколи не розкриється (або розкриється в маскарадному шоу для домашніх), але важливо, що він є, набув форми, матеріального знаку-підтвердження. Серед таких речей можна назвати весільну сукню, що дбайливо зберігається й одного разу вдягає жінка (наприклад, на срібне весілля). Отже, перспективним предметом досліджень у царині костюма може стати феномен курйозних речей як цікавого семіологічного об'єкта.

Список літератури

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. И сопроводительная статья С. Зенкина. — М. : РУДОМИНО, 1999. — 223 с.
3. Давыденко Л. А. Костюм в художественном мире Н. В. Гоголя (повествовательные циклы, письма) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л. А. Давыденко. — Саратов, 2008. — 22 с.
4. Давыдова В. В. Опыт системного рассмотрения костюма / В. В. Давыдова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург.

- Серия «Symposium». Вып. №12. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 287-290.
5. Дмитриева Н. А. Загадки мира моды: очерки о культуре моды / Н. А. Дмитриева. — Донецк : Сталкер, 1998. — 464 с. : ил.
 6. Зиновьева Л. Е. Костюмная репрезентация мужского и женского [Электронный ресурс] / Л. Е. Зиновьева. — Режим доступа: http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtor_i/konferencia/zinoveva.htm — Загл. с экрана.
 7. Камінська Н. М. Костюм в Україні від Київської Русі до XXI століття / Н. М. Камінська, С. І. Нікуленко. — Х. : Золоті сторінки, 2004. — 208 с. ; 32 іл.
 8. Кокуашвили Н. Б. Одежда как феномен культуры / Н. Б. Кокуашвили // Знаки повседневности : Сб. ; сост. Л. А. Штомпель. — Ростов н/Д., 2001
 9. Кон И. С. Нагой мужчина в искусстве и в жизни [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html. — Загл. с экрана. 11.09.09.
 10. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.07 «Дизайн» / О. М. Лагода. — Х., 2007. — 275 с.
 11. Легенький Ю. Г. Метаісторія костюма / Ю. Г. Легенький. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — 284 с.
 12. Нестерова М. А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / Мария Александрова Нестерова // Рынок легкой промышленности. — 2008. — № 56. — 08 июля.
 13. Пармон Ф. М. Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары : учебник для вузов / Ф. М. Пармон. — М. : Легпромбытиздат, 1985. — 236 с.
 14. Плаксина Э. Б. История костюма. Стили и направления : учеб. пособ. для студ. учрежд. сред. проф. образования / Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская, В. П. Попов ; под ред. Э. Б. Плаксиной. — 2-е изд., стер. — М. : Издат. центр «Академия», 2004. — 224 с., [8] л. цв. ил.
 15. Родионова Д. Д. Мода как язык: семиотика моды и ее знаковые коммуникативно-символические функции [Электронный ресурс] / Д. Д. Родионова. — Режим доступа: http://www.kemguki.ru/structure/inst/in_tolerantnost/konf/rodionova.htm — Загл. с экрана. 14.09.09
 16. Шевнюк О. Л. Історія костюма : навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.
 17. Шмерлина И. Плывущий мир моды // Социальная реальность. — 2006. — № 12 [Электронный ресурс] / И. Шмерлина. — Режим доступа: www.fom.ru. — Загл. с экрана. 9.09.09.
 18. Jons A. R. Renaissance clothing and the Materials of memory / Ann Rosalind Jons, Peter Stallybrass. — Camdridge, UK : Cambridge University Press, 2000. — 368 p.

**«НЕ/ЗУСТРІЧ» (А. ВАРБУРГ, В. БЕНЬЯМІН,
С. ЕЙЗЕНШТЕЙН): ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПРОЕКТИ
ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Розглянуто проект Абі Варбурга «Атлас образів Мнемозина», звертаючись до праць його сучасників: Вальтера Беньяміна («Passagen-Werk») та Сергія Ейзенштейна («Метод»).

Ключові слова: монтаж, Абі Варбург, Атлас Мнемозина, Вальтер Беньямін, «Пасажі», Сергій Ейзенштейн, коло Варбурга.

Рассматривается проект Аби Варбурга «Атлас образов Мнемозина», обращаясь к работам его современников: Вальтера Беньямина («Passagen-Werk») и Сергея Эйзенштейна («Метод»).

Ключевые слова: монтаж, Аби Варбург, Атлас Мнемозина, Вальтер Беньямин, «Пассажи», Сергей Эйзенштейн, круг Варбурга.

The matter in hand of the article is Aby Warburg's project «Bilderatlas Mnemosyne». It is investigated considering the works of his contemporaries: Walter Benjamin's «Passagen-Werk» and Sergei Eisenstein's «Method».

Key words: montage, Aby Warburg, Bildertals Mnemosyne, Walter Benjamin, «Passagen-Werk», Sergei Eisenstein, Warburg-Kreis.

Останні десятиліття спостерігається величезна увага до праць та особистості Абі Варбурга (1866-1929), німецького науковця, який досліджував проблему міграції образів, виживання античних образів у подальші століття (Nachleben der Antike). А. Варбург відомий, по-перше, як засновник Культурологічної бібліотеки (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW)) у м. Гамбург, яку було перетворено на Інститут Варбурга, а в 1933 р. послідовникам Варбурга пощастило евакуювати в Лондон, де в 1944 р. він став частиною Лондонського університету. З Інститутом Варбурга пов'язана ціла плеяда дослідників так званої варбургіанської традиції (Ф. Заксль, Е. Кассіер, Ф. Йейтс, Е. Панофський, Е. Гомбріх та ін.). По-друге, А. Варбурга вважають «батьком іконології» — методу інтерпретації творів мистецтва, який був удосконалений і розвинений Е. Панофським та Е. Гомбріхом. Суперечності такого тлумачення, яке ще й нині складає мейнстрим історіографії з цієї теми, можна знайти, зокрема, в неопублікованому рукописі дисертації автора статті, а також в опублікованих статтях з цієї теми [6; 7], які можуть стати в нагоді не тільки зацікавленим особистістю і дослідженнями А. Варбурга, а й тим, хто прагне осмислити функціонування образу в культурі.

За іронією долі дослідження А. Варбурга впродовж тривалого часу залишалися невідомими. За життя Варбург не опублікував завершеної праці, збірка його статей та виступів на конференціях

«Відродження язичницької античності» (1932 р.) була видана вже посмертно. Праці Варбурга почали переосмислювати німецькі й італійські дослідники в 60-70-ті рр. Світову увагу до особистості Варбурга вдалось привернути, зокрема, завдяки есеям Дж. Агамбена «Абі Варбург та безіменна наука» (1975 р.) та К.Гінзбурга «Від Варбурга до Гомбріха. Замітки щодо однієї методологічної проблеми» (1965 р.). У 1970 р. вийшла друком «Інтелектуальна біографія» Ернста Гомбріха [12], яка довго залишалася чи не єдиним джерелом свідчень про Варбурга, оскільки в ній були опубліковані численні фрагменти неопублікованих праць Варбурга. З початку 90-тих енігматична особистість Абі Варбурга все більше привертає увагу дослідників, а його тексти інтенсивно перекладають і видають (нещодавно вийшло друком російське видання збірки статей [5]) та все частіше стають об'єктом дослідження. Важливим кроком у «популяризації» праць А. Варбурга стали дослідження французів Ж. Діді-Юбермана [11] та Ф.А.Мішо [14]. Останній проект Варбурга «Атлас образів Мнемозина» (Bilderratlas Mnemosyne [18]) нині викликає, напевно, найбільший інтерес серед праць Варбурга.

«Атлас образів Мнемозина» є останнім проектом Абі Варбурга, над яким він працював у 1924-1929 рр. В «Атласі» він хотів об'єднати свої різноматичні праці таким чином, щоб продемонструвати мету своїх проектів і створити нову теорію функціонування людської пам'яті образів, а також простежити вічні мотиви руху, які ґрунтуються на жестових і фізіогномічних формулах патосу (Pathosformeln).

Панелі «Атласу» являли собою великі дерев'яні площини (150x200 см), покриті чорним матеріалом, на якому розміщувалися репродукції творів мистецтва. Їх можна легко прикріпити і в разі необхідності перемістити. Усі площини було пронумеровано і потім сфотографовано. Через смерть Варбурга проект залишився незавершеним і тривалий час був доступний тільки дослідникам, працювавшим в архіві Варбурга в Лондоні. Оригінальні площини не збереглися, їх реконструкція і експозиція відбулась у 1993 р., а в 1998 р. організовано пересувну виставку «Атласу» (Сіена-Флоренція-Рим).

З метою виявлення невивчених аспектів екстраординарного проекту Варбурга в цьому дослідженні ми звертаємось до «Пасажів» («Passagen-Werk» [9]) Вальтера Беньяміна та теоретичних праць Сергія Ейзенштейна, зокрема таких як «Метод» і «Кулеподібна книга», ідеї яких хотілося б розмістити не як фон, а як сузір'я (Варбург-Беньямін-Ейзенштейн), чії елементи надають форми і відображають один одного.

З одного боку, це зустріч, яка не відбулась, самих мислителів та їх творів, але також відмінності та особливості їх робіт. З ін-

шого ж боку, це безумовна спорідненість, подібність, зустрічність цих проектів, авторів яких хоча й розділяли часо-просторові координати (так, зокрема, В. Беньямін (1892-1940) належав до молодшого, ніж Варбург, покоління німецької інтелігенції євреїв), але об'єднував час створення самих праць: 20-40-ві рр. XX ст. Ці проекти відображають ситуацію в науці і мистецтві початку століття, пов'язану, зокрема, зі зневірою в можливість повного й емпіричного розуміння світу через позитивістську систему знання: в науці було зруйновано попередній світ закритих всеосяжних систем, замінених спеціальними дисциплінами, тотальність була відкинута як утопія, теорії набули оперативного функціонального значення.

Слід зазначити, що цей матеріал готувався в курсі дослідження концепції образу Абі Варбурга. Але поступово порівняння цих трьох проектів почали набувати масштабів, вартих окремої роботи. Зосередимося на огляді цих проектів, безпосередніх контактах А. Варбурга та В. Беньяміна і спільній для цих проектів техніці монтажу, яка визначає нову манеру теоретичного мислення та письма в кінці XIX — початку XXст., чим і пояснюється актуальність цього дослідження.

Німецький дослідник Вольфганг Кемп [13] одним із перших порівняв «Bilderatlas Mnemosyne» Варбурга з екстраординарним і незавершеним монтажним проектом 20-30-х рр.: «Passagen-Werk» Вальтера Беньяміна (1892-1940), німецького філософа та критика [2; 3; 9], одного із представників Франкфуртської школи, спадок якого почали переосмислювати в післявоєнні роки, а особистість Беньяміна була «представлена» інтелектуальній спільноті есеями Х.Арендт «Вальтер Беньямін» та С.Зонтаг «Під знаком Сатурна». Над «Пасажами» Беньямін працював близько десяти років: з 1928 і до останніх днів перебування в Парижі перед евакуацією і неочікуваною смертю в 1940 р. «Пасажі» є своєрідною колекцією текстів, де цитати з франкомовної й німецькомовної літератури чергуються з беньямінівськими фрагментами-коментарями.

Якщо про спорідненість останніх праць Варбурга і Беньяміна написано вже досить багато [13; 15; 16; 17], то близькість підходів і методів А.Варбурга та С.Ейзенштейна досліджена побіжно. Можливо, це пов'язано з тим, що основні теоретичні дослідження Ейзенштейна залишались невиданими, або якщо і друкувалися, то зі значними скороченнями (як і твори Ейзенштейна в 60-і рр.). Нині його спадок, як і Варбурга, переосмислюється.

З пошуками нової форми — гіпертексту, для реалізації якої не було медіуму, пов'язуються, зокрема, книга Ейзенштейна «Метод», яку він писав шістьнадцять років (1932—1948), щоразу ніби розпочинаючи знову, а також «кулеподібна книга» (задум він ви-

ношував наприкінці 20-х рр.), втілення якої не міг забезпечити двовимірний друкований твір. Останню, зокрема, Ейзенштейн характеризував як таку, що вічно готується до друку [6].

Французький теоретик візуальної культури Ж.Діді-Юберман декілька разів згадує Ейзенштейна у своєму дослідженні, присвяченому Варбургу. Простежуючи вплив Гете на проект Варбурга, Ж.Діді-Юберман зазначає, що Гете в дослідженні Лаокоона прагнув не виявити розділення — класифікації чи ієрархії різних мистецтв, як це робив Лессінг, а простежити спорідненість між різними способами вираження. З цієї точки зору, урок Гете залишається неперевіреним: його знаходимо в «Атласі Мнемозина» Варбурга, але також у «Пасажах» Беньяміна, в журналі «Документи» Батая і в теоретичних працях Ейзенштейна [11, с. 196]. І в іншому місці він пише про нову епістемологічну конфігурацію, яку створює монтаж «Мнемозини», що є близьким Беньяміну, але також за певними аспектами Батаю і Ейзенштейну [11, с. 445]. Ще раз ім'я Ейзенштейна згадується в контексті метафори «кінематографічної проекції» [11, с. 455].

Кінознавець Оксана Булгакова [4] відзначає те, що поза увагою Ейзенштейна і невідомими для нього залишаються проекти, близькі «Методу». Перш за все Варбург з його формулою патосу і невербальною історією мистецтва і Беньямін з його археологією історичних форм сприйняття. При цьому вона в деталях зупиняється на паралелях між проектами Ейзенштейна і Беньяміна, як на показовіших.

У біографії Варбурга Е.Гомбріх пише, що «психологічна потреба Варбурга розповісти історію за допомогою картинок» була підсилена існуванням попередника, яким Гомбріх вважає німецького психолога й етнолога Адольфа Бастіана, чю роботу було доповнено книгою картинок у формі «атласу», що у свою чергу послугувало моделлю для «атласу» Варбурга [12, с. 285-286]. Окрім того, Е. Гомбріх також приписує Бастіану авторство вислову «бог у деталях», зазначаючи, що «відома фраза Варбурга «God dwells in minutiae» і його лекційний стиль були запозичені в Бастіана. Як попередників пошуку основних емоційних відношень у культурі, Е. Гомбріх [12, с. 286-287] також виділяє Ніцше, Фрезера та Юнга, яких пропонує розглядати як фон, на якому ми повинні розмістити проект «Мнемозина».

«Атлас» Бастіана мав бути візуальним коментарем до книги, в якій Бастіан хотів «зібрати думки людей (V lkergedanken)», щоб дослідити те, як різні цивілізації зображають і репрезентують універсум. Гомбріх підкреслює «амбіційність і заплутаність» книги Бастіана, її «сильний методологічний індуктивізм» [12, с. 285]. Те, що вплив А.Бастіана на А.Варбурга був досить сумнівним, уже неодноразово відзначали дослідники.

Ж. Діді-Юберман зазначає, що, можливо, «Атлас» Бастіана і вплинув на концепцію Варбурга, але достатньо протиставити площину Бастіана, присвячену космологічній репрезентації з її варбургіанським еквівалентом, щоб виявити їх відмінності. З одного боку (Бастіан) — єдність репрезентації — усі образи взято з тієї ж загальної схеми, що слугує інструментом для гіпотези єдності сигніфікації. З іншого (Варбург) — відмінність репрезентації, де об'єкти продемонстровані в їх гетерогенних матеріях [11, с. 439].

Ніколас Ман зауважує, що зближення Бастіана і Варбурга є не дуже доречним, але Варбург дійсно часто захоплювався ексцентричними творами [18, с. IX].

Порівнюючи праці Беньяміна і Варбурга, можна дійсно виявити багато спільних елементів, наявність яких не можна вважати суто випадковою, проте між ними простір цілого покоління єврейсько-німецької інтелігенції (Варбург народився у 1866 р., Беньямін — у 1892 р.). Обидва належали до типу «вченого-аристократа». В есе про Бахофена В. Беньямін пише: «Бахофен-учений мав барські замашки. Тип ученого-вельможі, блискуче втілений Лейбніцом, заслужував би того, щоб простежити його існування аж до наших часів: він і нині ще породжує благородних учених, таких, як: Абі Варбург, засновник бібліотеки, що носить його ім'я, яку щойно було перевезено з Гамбурга в Англію. Не будучи помітними, як вельможі від літератури, перший з яких — Вольтер, цей клан учених мав значний вплив. Саме в цьому ряду, а не на лінії Вольтера, стоїть Гете, чия характерна і певним чином офіційна манера робила наукове натхнення близьким йому навіть більшою мірою, аніж натхнення поетичне. Діяльність таких розумів, які завжди виявляються частково «дилетантськими», легко виявляє себе у сферах, рубіжних для багатьох наук. Найчастіше вона вільна від будь-яких професійних обов'язків» [2, с. 300].

Ця цитата добре відображає позицію, властиву Варбургу і Беньяміну щодо «об'єктивного» дослідження в позитивістській сфері. Таку форму дилетантизму не слід плутати з певним видом «поверхового» та чужого для наукових канонів знання. Такі дослідники чутливіші і сприйнятливіші, а тому більше схильні до історичного досвіду.

Децо подібний дилетантський підхід властивий і Я. Буркхардту, який презирливо ставився до професійної історіографії XIX ст. (*virī eruditissimi*). Під час частих поїздок до Італії Буркхардт уникав контактів з істориками і філологами, які працювали в Римі, розуміючи, що їх багатослівний і нав'язливий педантизм може зруйнувати його «цнотливе бачення» минулого. Тому він так ніяково почувався, маючи справу з академічними істориками свого часу. Дійсно, у цих учених-бюрократів було мало спільного

з історичним досвідом, вони не були до нього сприйнятливими. Вони, звісно ж, осудили б його за невідповідність високим стандартам по-справжньому «наукової» історії [1, с.240-241].

Варбург та Беньямін походили із заможних родин (таким чином могли забезпечити собі економічну підтримку) і хотіли присвятити себе «вільній» науковій діяльності, звільненій як від академічних, так і від дисциплінарних рамок. Варбург зміг реалізувати цю мрію, заснувавши наукову і дослідницьку бібліотеку (Бахофен, якому Беньямін присвятив своє есе, збудував приватний музей). Втрата спадку унеможливила для Беньяміна такий шлях.

Варбург декілька разів відхиляв університетські пропозиції, його з радістю приймали як доцента без підтвердження і документа (екзамена). Коли в 1897 р. його вперше запросив університет у Кельні, він написав у своєму щоденнику, що більше не бажає видушувати з себе примусове виконання. Ситуація з Беньяміном була з точністю до навпаки. У 1925 р. Беньямін презентував у французькому університеті роботу (кваліфікаційний екзамен) про німецьку барокову драму, яку не було прийнято. Він не склав іспиту через обмеженість деяких професорів, а не через слабкість його роботи. Але таким чином зникла надія академічного шляху [13, с. 240; 15]

Те, що В. Беньямін шукав контакту з колом Варбурга (Warburg-Kreis), не є новиною. Відчуваючи співзвучність ідей, Беньямін радісно прискорював контакти з гамбуржцями. У праці про барокову драму він посилається на найцитованіший твір Варбурга «Язичницько-античне пророцтво в слові і зображенні епохи Лютера» (1920) [5, с. 229-368], а також на дослідження меланхолії Панофським і Заклем. Беньямін вважав Варбурга більше, ніж просто авторитетним дослідником у близькій йому галузі досліджень. Це стає очевидним з його біографічних джерел, найважливішим з яких є лист, який він надіслав Гуго фон Гофмансталу у 1926 р. Тут він пише: «...Я можу також пізніше надіятися на інтерес гамбурзького кола Варбурга. Я б міг у будь-якому разі знайти академічно кваліфікованих і близьких рецензентів моєї роботи серед їх членів, з якими особисто не маю ніяких зв'язків» [17, с. 11].

Надії Беньяміна залишилися нездійсненими. Гофмансталь надіслав Панофському копію розділу про меланхолію Беньяміна. Ентузіазму у відповіді Панофського не було. Незважаючи на це, Беньямін все ще проводив паралелі між його роботою і KBW (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg), відзначаючи в листі Кракауеру: «...найважливіші дослідницькі публікації для нашого підходу все більше пов'язуються з колом Варбурга, і через це мене дуже порадувало, коли я нещодавно дізнався, що Закль дуже зацікавився моєю роботою» [15, с.11-12]. Варбург придбав копію роботи в бібліотеку, і хоча Беньямін усе ще сподівався на

зв'язок, який навряд чи міг відбутися. Як зазначає Вольфганг Кемп, коло Варбурга було орієнтовано в дусі кассіеріанської доктрини, а Беньямін не був абсолютним шанувальником Кассієра («головного ідеолога» варбургіанської школи), що виражено в його способі мислити діалектично, і виявляється в аналізі рокової драми [13, с. 238]. До того ж власні інтереси Беньяміна змінилися (не в останню чергу через Асю Лацис), він з'їздив у Москву, що відкрило для нього нові шляхи: у цей момент вежа зі словової кістки виявляється для нього абсолютно неприйнятною. Конструкція «вежі пророка», яку Варбург визнає як велику заслугу Буркхардта, виявляється антитезою тому, як, згідно з Беньяміном, повинен позиціюватися інтелектуал. Інтелектуал має відкрито брати участь у політичній боротьбі: повинен вийти на вулицю, а не залишатися в башті [13, с.11-12; 15].

Окрім цих безпосередніх свідчень і «контактів», є щось глибше, що «зближує» Варбурга і Беньяміна: аналогія двох творів — «Мнемозина» Варбурга і «Пасажів» Беньяміна.

І хоча дослідники [13; 14; 15] зазначають, що пошук точок дотику не може далеко завести, оскільки є сегментованим: тілесна спорідненість — монтаж гетерогенних елементів — не повинна затьмарювати те, що обидва твори мають різні наміри (так, зокрема, своїм інтересом до монтажу Беньямін багато чим зобов'язаний сюрреалістичним технікам). Утім, можна відзначити, що асоціативний принцип монтажу, характерний для цих проектів, а також для праць С. Ейзенштейна, змінює науковий наратив, замінюючи лінійну логіку — візуальною. Форма цих проектів передбачає те, що через розміщення поруч текстових фрагментів (у Беньяміна й Ейзенштейна) чи зображень (у Варбурга) теорія виникає сама, без ін'єкції інтерпретації. Добре відомими є слова Беньяміна, в яких він підсумовує: «Метод цієї роботи: літературний монтаж. Мені немає чого сказати. Тільки показувати...» [7, с. 460].

Ж. Діді-Юберман пише, що монтаж в «Атласі Мнемозина» пропонує щось інше, аніж просту розповідь образів-пригадувань, є складним механізмом, який відкриває візуальні основи непередбачуваної історичної пам'яті, того, що Варбург називав *Nachleben*. У результаті отримуємо знання, яке є новим у просторі гуманітарних наук і якому складно знайти еквівалентні моделі [9, с. 438]. Фрагментарність цих проектів відсилає до форми, якою захоплювалися романтики і яка була поновлена в мистецтві і теорії ХХст. Фрагментація і монтаж визначають нову парадигму мислення, що потребує переосмислення співвідношення між чуттєвим і раціональним, науковим пізнанням.

Отже, в проектах Варбурга, Ейзенштейна і Беньяміна є подібного як сама техніка, так і певною мірою матеріал, до якого вони

звертаються. Усі вони долучають до нового проекту статті, написані раніше, але якщо Беньямін і Ейзенштейн при цьому їх демонструють і змонтовують знову врізуванням цитат, підпорядковуючи новій логіці, то Варбург, демонтувавши, переводить свої статті у «фотографічний» вимір. Окрім таких, здавалося б «зовнішніх» подібностей конструкції, робочих принципів і матеріалу, подібним є сам спосіб писання — монтаж фрагментів, який зумовлює нову якість теоретичного тексту, що його зближує з принципами побудови твору мистецтва. Такий текст потребує особливих навичок «читання»: читач повинен монтувати фрагменти згідно з асоціативними зв'язками, прочитувати «сліди» як детектив чи психоаналітик. Перспективою подальших досліджень є аналіз особливостей монтажу цих проектів з метою осмислення функціонування образу в культурі.

Список літератури

1. Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт / Ф. Р. Анкерсмит. — М.: Европа, 2007. — 608 с.
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе : пер. с нем. и англ. / В. Беньямин. — СПб.: Symposium, 2004. — 480с.
3. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / В. Беньямин. — М.: Аграф. — 2002. — 281с.
4. Булгакова О. Теория как утопический проект / О. Булгакова // Новое литературное обозрение. — 2007. — №88. — С. 39–79.
5. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности : пер. с нем. / А. Варбург. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 384 с.
6. Кива Н. І. Атлас образів Mnemosyne Абі Варбурга: в напрямку візуальної історії мистецтва / Н. І. Кива // Наукові записки. Теорія та історія культури / Нац. ун-т «Києво-Могилянська Академія». — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — Т. 75. — С. 62–70.
7. Кива Н. І. Теорія образу Абі Варбурга / Н. І. Кива // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Вип. XIX. — К.: Міленіум, 2007. — С. 41–50.
8. Эйзенштейн С. Метод. Том 2: Тайны мастеров / С. Эйзенштейн. — М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. — 688 с.
9. Benjamin W. The Arcades Project / W. Benjamin, Ed. by Rolf Tiedemann. — Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. — 1703 p.
10. Bing G. A. M. Warburg / G. A. Bing // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1965. — XVIII — P. 299–313.
11. Didi-Huberman G. L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte / G. Didi-Huberman. — Torino: Bollati Boringhieri, 2006. — 551 p.
12. Gombrich E. Aby Warburg. An Intellectual Biography / E. Gombrich. — London: The Warburg Institute, University of London, 1970. — 376 p.

13. Kemp W. Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg / W. Kemp // Aut Aut. — №189-190, Maio-Agosto. 1982. — P. 215-262.
14. Michaud Ph.-A. Aby Warburg and the Image in Motion / Ph.-A. Michaud. — New York : Zone Books, 2004. — 402 p.
15. Pisani D. Mnemosyne, tappa Parigi. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinit [Електронний ресурс] / D. Pisani. — Режим доступу: http://www.egramma.org/egramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_parigi_pisani.html
16. Rampley M. Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas / M. Rampley // The Optic of Walter Benjamin / Ed.by Coles A. — London : Black Dog, 1999. — P. 94-117.
17. Rampley M. The remembrance of things past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin / M. Rampley. — Wiesbaden : Harrassowitz, 2000. — 138 p.
18. Warburg A. Opere. MNEMOSYNE: L'Atlante delle immagini / ed.by Warnke M., Brink Cl., Ghelardi M. — Torino : Nino Aragno, 2002. — 151 p.

Надійшла до редколегії 16.12.2009 р.

УДК 28:27-67

М. О. ЯРІКО

ОСОБЛИВОСТІ НЕГАТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ ІСЛАМУ В САМОСВІДОМОСТІ ЗАХОДУ

Проаналізовано основні мовні кліше та культурні стереотипи, які в сукупності складають основу сучасного негативного образу ісламу (як релігії, культури, цивілізації) в різноманітних дискурсах західної культури.

Ключові слова: іслам, Захід, стереотип, образ, джихад, Коран, діалог, конфлікт, політкоректність.

Проанализированы основные языковые клише и культурные стереотипы, составляющие в совокупности основу современного негативного восприятия ислама (как религии, культуры, цивилизации) в различных дискурсах западной культуры.

Ключевые слова: ислам, Запад, стереотип, образ, джихад, Коран, диалог, конфликт, политкорректность.

In this article main stereotypes and cliché about Islam (as religion, culture, civilization), which developed in the different discourses of western culture, are analysed.

Key words: Islam, West, stereotype, image, jihad, al-Quran, dialogue, conflict, political correctness.

Осмыслення феномену ісламу в європейських культурах розпочалося наприкінці VII ст., тобто практично з виникнення нової релігії. Перші описи створювалися на основі біблійних текстів

(«агаряни», «ізмаїльтяни», «сини Моава», «сарацини»), згодом до джерел було додано описи паломників, купців, воїнів, перші переклади Корану та життєписів Мухаммада.

Актуальність статті полягає в необхідності проведення роботи з виокремлення та аналізу упередженості щодо ісламу й мусульман, характерної для ісламознавчих курсів (як для популістського, так і, певною мірою, для академічного). Аналіз усталених мовних кліше та культурних стереотипів є однією з необхідних складових дослідження процесів сучасних міжкультурних комунікацій за участю мусульман. **Мета** статті — виокремлення основних складових сучасного негативного образу ісламу, сформованого в колективній свідомості Заходу. Відповідно до поставленої мети необхідно вирішити такі завдання: визначити основні складові образу ісламу; виділити характеристики видатних мусульман, які вважаються репрезентантами ісламу; визначити наслідки й умови існування негативного образу ісламу.

Літературу, присвячену цій темі, можна умовно поділити на кілька типів за різними критеріями. За емоційним навантаженням — на позитивні в ставленні до ісламу [29; 30; 31, с. 37-50; 35; 6; 13; 18; 19], негативні [31, с. 51-98; 33; 2; 7; 20; 21; 22; 24; 27] й об'єктивні [30; 31, с. 99-111; 1; 4; 5; 11; 23; 26]. За рівнем подання матеріалу — журналістські [36; 13; 14; 24; 18; 16; 24], наукові [1; 8; 9; 10; 11; 23; 26; 28], науково-популярні [2; 19; 20; 21]. Окремо необхідно відзначити Інтернет-форуми різного спрямування (релігійні, політичні, загальні), на яких порушуються теми, присвячені цій проблемі, і завдяки яким можна визначити усталені елементи образу ісламу (на позначення якого надалі використовуватиметься термін «Іслам»). До цього слід додати випуски телевізійних новин та передач, телевізійні фільми, художню літературу, цикли лекцій у педагогічних закладах різного рівня тощо.

Серед чинників, які впливають на формування сучасного образу ісламу, визначальними є такі: по-перше, тлумачення історичних подій, серед учасників яких є мусульмани (варто назвати перші ісламські завоювання, Хрестові походи, завоювання турків-осман, арабо-ізраїльські війни, терористичні акти проти європейських країн та США, витлумачені як ісламські), по-друге, зростання кількості іммігрантів з мусульманських країн в ЄС, комплекс економічних та соціальних проблем, які з цим пов'язані. На позначення образу ісламу, створеного в межах західного світогляду, використовуватимемо термін «Іслам». У найзагальнішому тлумаченні «Іслам» є єдиною системою, що об'єднує 1,5 мільярди мусульман як релігія, культура, цивілізація. У будь-якому разі, постулюється, що мусульмани всіх часів та народів практикують однакові засоби вирішення проблем, керуються єдиними релігійними приписами та моральними нормами.

Іслам не має структури, яка б його найповніше репрезентувала, натомість «Іслам» може репрезентуватись терористичними організаціями (на кшталт «Хамас» або «аль-Каїда»), відомими лідерами арабо-мусульманського світу (такими як Юсуф Кардаві, імам Хомейні, Усама бен Ладен, Ясір Арафат чи Анвар Садат) або ісламськими організаціями. Залежно від того, кого обирають на репрезентацію «Ісламу», визначається можливість чи неможливість ведення діалогу, глобальність чи локальність конфлікту тощо.

Система уявлень про «Іслам» складається з таких елементів, як: характеристики «ісламської» моралі, ісламських джерел, «ісламської» цивілізації. Дослідження «Ісламу» може мати форму критики або форму захисту. Критика спрямовується на положення ісламу, текст Корану, особистісні якості Мухаммада, досягнення ісламської цивілізації. Захист ведеться, відповідно, за тими ж напрямками, проте із застосуванням інших фактів або інших тлумачень фактів. Захист може вестись з наукових позицій (у цьому разі йдеться радше про спроби зрозуміти логіку існування іншої культури) або ж з позицій загальнолюдських цінностей (загалом, найчастіше такий напрям має назву «політкоректність»).

Серед характеристик «Ісламу» визначальними є абстрактні позачасові. Наприклад, ворожість до всього неісламського, нецивілізованість, войовничість, не здатність створити власну культуру, нездатність засвоїти вищі досягнення інших культур без погіршення та спрощення, штучність тощо [31, с. 51-98; 2, с. 172; 7; 20; 24]. Серед позачасових характеристик мусульман — підступність, неспроможність тримати слово, дотримуватися договору, войовничість, безкультур'я, невихованість, фанатизм, сластолюбство тощо [24; 21; 20; 18].

Серед конкретних характеристик «Ісламу» чільне місце належить тим, які набуті в процесі історії [1, с. 21]. Основні періоди, тлумачення подій яких породжує основні стереотипи сприйняття Ісламу та мусульман, — арабські завоювання VII-VIII ст., Хрестові походи, походи османів на Відень, походи татар на українські землі, війна Греції за незалежність, арабо-ізраїльські війни, терористичні акти. У творчості захисників ісламу більше значення надається обставинам, які супроводжували арабське завоювання Єгипту, також — ісламському пануванню в Іспанії та діяльності Салах ад-Діна.

Своєрідний реєстр історичних образ сприяє тлумаченню відносин між ісламським світом та християнською Європою як XIII-XIV ст. безпросвітного протистояння, винуватці якого — мусульмани. У цьому реєстрі — ті події в ісламському світі за весь період його існування, які не відповідають сучасній концепції прав людини. Наприклад, вигнання та винищення іудейських племен

Медіни, знищення Олександрійської бібліотеки, дії ал-Хакіма, заборона будівництва нових церков, геноцид вірмен тощо. Водночас ігнорується той факт, що деякі зазначені події пов'язані з діяльністю неісламських урядів, а інші — з діяльністю правителів, дії яких негативно вплинули і на мусульман.

«Іслам» репрезентується мусульманами. Найчастіше в ролі основних репрезентативів постають Мухаммад, Салах ад-Дін, Усама Бен Ладен, Саддам Хусейн, Ясір Арафат, аятола Хомейні тощо. Мухаммад — особа, дії та слова якої є для мусульман взірцевими. Характеристики пророка Мухаммада, таким чином, стають визначальними для характеристик усіх мусульман. До найцитованіших дій Мухаммада належать у першу чергу його одруження (кількість дружин, вік Айші, обставини одруження з Зайнаб бінт Джихш), також — участь у битвах, накази щодо бану курайза, бану надір та бану кайнука тощо. Ці події життя «засновника ісламу» підкреслюються, перекирвлюються і зрештою становлять основу тлумачення Мухаммада як сластолюбця, властолюбця, брехуна, маніпулятора та ін. [1, с. 96-101; 7; 21; 22, с. 7-14; 24]. І той факт, що для мусульман він є взірцем, призводить до тлумачення їх як людей, що прагнуть влади та розпусти, а «Іслам» — як аморальної релігії. Водночас, ісламське тлумачення подій, мотиви дій історичних осіб, численні уточнення та історичні факти, зазначені в джерелах, ігноруються як «необ'єктивні». Своєрідним продовженням теми аморальності релігійного лідера є сучасний образ аятоли Хомейні. Найбільшою популярністю користуються максимально викривлені переклади уривків з його проповідей та промов, за якими імама Хомейні звинувачують у заохоченні проституції, педофілії та зоофілії. Спростування ж, як і не перекирвлені переклади його фатв і промов, не набули такого поширення і не беруться до уваги. Салах ад-Дін (Саладін) — практично єдиний виняток із загального переліку видатних мусульман, надзвичайно часто описується як позитивна героїчна особа. Проте на тлі звитяги християнських лідерів постає другорядним персонажем.

Усама Бен Ладен, згідно із соціологічними опитуваннями, проведеними в різних країнах, називається найпопулярнішим мусульманином світу [3]. Для тих, хто не зустрічав його особисто (тобто — для більшості населення світу), він існує як образ, зафіксований в аудіо- чи відеозаписах, які різними шляхами передавали для публікації у світових ЗМІ. Більше того, як свідчать відеозаписи, він існує щонайменше у двох іпостасях. Одна (мудрий посивілий старець) представлена в записах ісламського каналу аль-Джазіра (аудиторія якого — понад 40 мільйонів мусульман), друга (суворий чорнобородий воїн) — на телевізійних каналах Заходу. Іпостась «старець» захищає

мусульман усього світу [32] й уболіває за ісламські цінності. Іпостась «воїн» убиває немусульман заради поширення ісламу у світі. Біографія Бен Ладена відома в численних деталях (до імен дружин та дітей), водночас, повні тексти його заяв та промов залишаються невідомими (або недоступними). Незважаючи на те, де перебуває та чим займається Бен Ладен як реальна людина, без міфологічного «Усами Бен Ладена» не обходиться жоден конфлікт між мусульманами та немусульманами. Серед характеристик цього образу — таємничість, невловимість, невідоме місцеперебування, загальновідомість (чому сприяє і відносно просте, порівняно з іменами інших лідерів ісламського світу, ім'я).

Зображення ісламських лідерів як таких, що не відповідають загальнолюдським нормам моралі, сприяє підкріпленню негативних складових «Ісламу». По суті, «Іслам» має тлумачитися негативно. І факт того, що для мусульман взірцевими є не ті якості, які приписуються вищенаведеним релігійним і суспільним діячам, залишається поза увагою. Наприклад, справедливість, чесність, щедрість, доброта, відданість Богові, жертвовність тощо.

Ідеологічна основа «Ісламу» — Коран. У першу чергу Коран критикується за плутанину сюжетів, незрозумілість, безсистемність, стилістичну неоднорідність. Також обговорюються джерела й етика Корану.

Коран характеризується як «погіршений переказ Нового Заповіту» [31, с. 52], перекривлений переказ іудейських і християнських апокрифів, доповнених арабськими та зороастрійськими легендами [31, с. 67; 7], містичний досвід Мухаммада в сукупності з маніпулятивними текстами [21] тощо. Основна ідея — довести земне походження Корану. Ідея в основі своїй християнська, проте використовується і в межах секулярного світогляду, завдяки працям визначних ісламознавців ХІХ — початку ХХ ст. (Е. Ренан, Р. Дозі, Т. Ньольдеке тощо). Коли йдеться про Коран як джерело етики «Ісламу», увага приділяється, в основному, тлумаченню окремих аятів (або уривків з аятів), узятих поза контекстом. Наслідком чого є висновок несумісності етики «Ісламу» із загальнолюдською, ігнорування «Ісламом» загальнолюдських цінностей. Симптоматичним є приділення надзвичайної уваги темі присутності в Раю гурій на тлі повного ігнорування інших деталей Раю, описаних у Корані та Сунні.

Серед основних ісламських ідей, які є важливою частиною уявлень про «Іслам», можна окремо виділити «джихад», протиставлення «dar al-harb» (земля війни) «dar al-islam» (земля ісламу), «зіммі», «такийя» тощо.

«Джихад» (jihad) тлумачиться, перш за все, як збройна боротьба проти немусульман (що підтверджується промовами іс-

ламських екстремістів, висловлюваннями улемів з палестинської проблеми, аятами Корану, присвяченими настановам щодо війни тощо). З ідеєю джихаду пов'язується тероризм. Форми, в яких він реалізується, породжують уявлення про те, що ідея самопожертви є характерною для ісламу [12, с. 115], хоча історичні факти не підтверджують такого зв'язку, провідні улеми його заперечують [25], а ідеологам терористів доводиться нетрадиційно тлумачити окремі аяти Корану для того, щоб довести легітимність таких дій в ісламі. Також тероризм можна тлумачити як результат психічного розладу особистостей, коли йдеться про «раптовий синдром джихаду» [15], що знову-таки повертає нас до загальних характеристик «мусульман» як людей, що керуються біологічними нестримними пристрастями.

Проблема «ісламського тероризму» описується також у дискурсі протистояння цивілізацій як «Четверта світова війна», перемога в якій можлива лише з використанням ідеологічних засобів [15; 2; 13]. Уособлення «ісламського терору» — «аль-Каїда». Власне, нині міф «Аль-Каїди» стає основою демонізації «Ісламу». Парадокс його в тому, що він відіграє подвійну роль. В одному варіанті «аль-Каїда» сприймається як знаряддя, яким «Іслам» воює із Заходом [20; 12], у другому — «аль-Каїда» стає своєрідним засобом відволікання уваги від ісламу, завдяки чому можна поділити мусульман на «правильних» та «неправильних» (тих, котрі співпрацюють із Заходом, та тих, хто проголошує протистояння з неісламським світом). Теза «ворог — не іслам, а аль-Каїда» [13; 15] дозволяє толерувати мусульман, які проживають у державах Заходу.

Концепція бінарного поділу світу на «домівку війни» (dar al-harb) та «домівку ісламу» (dar al-islam) описується як основна для ісламського світогляду. Це, у свою чергу, сприяє поширенню уявлень про неможливість ведення діалогу з «Ісламом» (найпоширеніший вислів на цю тему — «поки ми розмовляємо про діалог, вони нас убивають»). Водночас, відверто ігнорується те, що лише для частини представників ісламського світогляду ці терміни являють собою універсальну бінарну опозицію, прийнятну для політичних відносин. Навіть побіжний огляд джерел дозволяє стверджувати, що ці терміни являють собою частину термінологічної системи, до якої належать також «домівка безпеки» (dar al-amn), «домівка заклику до ісламу» (dar al-dawa), «домівка договору» (dar al-ahd) тощо.

Концепція «зіммі» (dhimmi) в ісламі тлумачиться як договір з християнами та юдеями мусульманських країн, за яким вони мають автономію у вирішенні обцинних і релігійних справ та військовий захист, за що виплачують податок «зімма». У сучас-

ному «західному дискурсі» концепція визначається як така, що заперечує права людини в сучасності й у минулому, як заперечення свободи совісті та приниження людської гідності. Хоча, якщо звернути увагу на історичні факти, очевидно, що, порівняно з розвитком ідей віротерпимості в країнах Європи та Америки, застарілою концепція стала хіба що в останні півтора-два століття. Також нині не можна стверджувати, що в ісламському дискурсі існує єдина точка зору щодо можливості реалізації й адекватності концепції «зімма» в сучасному світі.

Найнеадекватніше тлумачиться концепція «такийя» (takiyya). В ісламському дискурсі вона означає можливість приховування від оточуючих факту сповідування ісламу в умовах небезпеки для життя. У ЗМІ Заходу ж тлумачиться як своєрідний «припис лицемірства», за яким мусульмани мають говорити про іслам лише позитивно і заперечувати негативне. Наприклад, вважається, що мета джихаду — винищення всіх немусульман, а мусульмани, які заперечують таке тлумачення, насправді лицемірять. Поширюється уявлення про те, що, з ісламської точки зору, щире спілкування мусульман з немусульманами неможливе, а розмови мусульман про діалог — не більше, аніж ширма, за якою криються жорстокість, бажання знищити неісламські культури тощо.

Окремо варто відзначити тлумачення «Ісламу» в християнській картині світу. Залежно від позиції автора, «Іслам» може тлумачитися або як союзник у протистоянні з атеїзмом, бездуховністю, аморальністю [31, с. 37-50; 5; 6], або як принциповий ворог, який наслідує язичництво, марксизм, капіталізм [2; 7; 20; 21]. У першому разі наголошується спільна віра в Єдиного Бога-Творця, віра в Одкровення, віра в пророків, елементи толерантності в середньовічних ісламських державах (особливо — в Іспанії) тощо. У другому — акценти поставлено на протиріччя з християнською концепцією Трійці, тлумачення сутності Ісуса Христа, аморальності Мухаммада, войовничості «Ісламу» та миролюбстві християнства. У першому разі — акцетується моральна складова «Ісламу», у другому — його бездуховність, укоріненість у матеріальному світі.

Серед основних бінарних опозицій, за допомогою яких описуються відносини між «Ісламом» та «Заходом», можна назвати протистояння Свого й Іншого [28], Заходу та Сходу [31, с. 73], свободи і рабства [24], демократії і тоталітаризму (або теократії) [33], високої культури і безкультур'я [24], цивілізації та варварства [2], фанатизму і толерантності тощо. У разі позитивного тлумачення образу «Іслам» відносини між «Ісламом» та «Заходом» можуть тлумачитися як міжкультурна взаємодія, яка сприяє взаємному збагаченню [29; 35].

У негативних складових «Іслам» описується протилежністю Заходу в усіх проявах, при чому для різних цільових груп описи можуть різнитися діаметрально. Наприклад, у межах одного дискурсу йдеться про звинувачення мусульман у заохоченні гомосексуалізму, тоді як у межах іншого — про порушення мусульманами прав сексуальних меншин. Аналогічно, може висміюватись віра мусульман у дива, якими супроводжувалась місія Мухаммада, або ж те, що пророцтво Мухаммад не підтверджувалось дивами, аналогічними дивам Ісуса Христа.

Суть у тому, що «Іслам» має описуватись як антипод «Заходу», має бути «злом» за правилами «бінарної опозиції», поза тим, що насправді собою являє в реальності (проблема ж у тому, що за тими ж правилами в межах мусульманського дискурсу активно розвивається негативний образ «Заходу»). На закріплення такого образу добираються факти, які мають свідчити про безперервну необмежену біологічну агресивність мусульман, ідеологічно закріплену в положеннях «Ісламу». Факти, що заперечують такий підхід, або не беруться до уваги, або тлумачаться як необ'єктивні і далекі від істини.

Підсумовуючи, слід зазначити, що основними типами відносин між уявними спільнотами «Іслам» та «Захід» є конфлікт, діалог, толерантність. Останні дві категорії найчастіше дискримінуються як «політкоректні» і неприйнятні для реального світу. І якщо в реальному світі основою конфлікту є економічні та політичні чинники, то у світі уявлень виправданням конфлікту стає негативний образ Іншого.

Негативні складові образу ісламу, що сформувався в межах західного світогляду, несуть на собі відбиток певних історичних подій, архаїчного типу мислення, поверхового аналізу явищ та структур іншої культури.

Закріплення і розвиток негативного образу ісламу в неісламських суспільствах значною мірою визначаються поширенням інформації ЗМІ на тлі відсутності аргументованої протидії в освітній системі. Це, у свою чергу, сприяє подальшому загостренню міжкультурного напруження на світовому, регіональному, державному рівнях.

У загальному західному дискурсі можна назвати окремі спроби створити позитивний образ ісламу, проте прибічники першого підходу такі спроби визначають як боягузтво і політкоректність. Альтернативою має бути поширення через систему освіти об'єктивних відомостей та фактів, проте цей процес наштовхується на значні перешкоди.

У подальшому необхідним є дослідження мовних кліше та стереотипів культури, які є характерними для академічного дискурсу ісламознавства.

Список літератури

1. Армур Р. Ислам и христианство : непростая история / Роллин Армур ; [пер. с англ. А. Гумерова, В. Маслов]. — М. : ББИ им. апостола Андрея, 2004. — 336 с.
2. Бьюкенен П. Смерть Запада / Патрик Бьюкенен ; [пер. с англ. А. Башкиров]. — М. : АСТ, 2007. — 448 с.
3. Гуцало М. Программа антитеррористических действий — диалог культур [Электронный ресурс] / М. Гуцало. — Режим доступа: <http://antiterunity.org/ru/massmedia/cdialog.php>.
4. Еспозіто Дж. Ісламська загроза. Міф чи реальність? / Дж. Еспозіто ; [пер. з англ. І. Саповського]. — Львів : Кальварія, 2004. — 336 с.
5. Жоффре Клод Богословие нехристианских религий через 20 лет после II Ватиканского собора // Христиане и мусульмане : проблемы диалога. — М., 2000. — С. 103 — 123.
6. Ислам и христианство : на пути к диалогу / А. В. Журавский и др. — М. : ББИ им. св. апостола Андрея, 2006. — 75 с.
7. Клэр–Тисдалл. Источники ислама / Клэр–Тисдалл. — Симферополь, 2004. — 92 с.
8. Кокшаров Н. В. Взаимодействие культур : диалог культур [Электронный ресурс] / Н. В. Кокшаров. — Режим доступа: http://credo-new.narod.ru/credonew/03_03/5.htm.
9. Кочубей Ю. М. Французька орієнталістика : від «примирення релігій» до «діалогу цивілізацій» (Луї Массіньон — Роже Гароді) / Ю. М. Кочубей // Східний світ. — 2007. — № 4. — С. 57–62.
10. Льюис Б. Ислам и Запад / Бернард Льюис ; [пер. с англ. С. Кул-ланда]. — М. : ББИ св. ап. Андрея, 2003. — 317 с.
11. Лучицкая С. Моральный портрет мусульман в хрониках Крестовых походов // Христиане и мусульмане : проблемы диалога. — М., 2000. — С. 377 — 402
12. Малышева Д. Ислам в современном мире / Д. Малышева // Новый мир. — 2002. — № 2. — С. 115–128
13. Олбрайт М. Религия и мировая политика / Мадлен Олбрайт ; [пер. с англ. А. Денисов]. — М. : Альпина Бизнес Букс, 2007. — 352 с.
14. Пайпс Д. Война цивилизаций? [Электронный ресурс] / Даниель Пайпс. — Режим доступа: <http://ru.danielpipes.org/pf.php?id=1104>.
15. Пайпс Д. Как закончить с терроризмом [Электронный ресурс] / Даниель Пайпс. — Режим доступа: ru.danielpipes.org/article/4208.
16. Пайпс Д. Мы должны уничтожить воинственный ислам, как фашизм и марксизм [Электронный ресурс] / Даниель Пайпс. — Режим доступа: <http://ru.danielpipes.org/pf.php?id=1106>.
17. Пайпс Д. Не превратится ли Европа в Еврабию? [Электронный ресурс] / Даниель Пайпс. — Режим доступа: <http://ru.danielpipes.org/pf.php?id=5551>.
18. Пайпс Д. Радикальный ислам борется против цивилизации [Электронный ресурс] / Даниель Пайпс. — Режим доступа: <http://ru.danielpipes.org/pf.php?id=4320>.
19. Саїд Е. Думки про Америку / Едвард Саїд // Критика. — 2002. — № 5. — С. 10–12.

20. Силантьев Р. Ислам и Христианство. Попытки восстановления диалога в 2007 году [Электронный ресурс] / Роман Силантьев. — Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/291125.html>.
21. Смирнов Ф. Личные свойства Мухаммеда и отражение их в Коране [Электронный ресурс] / Ф. Смирнов. — Режим доступа: <http://www.pravoslavie-islam.ru>.
22. Сукдео П. Ислам. Краткий справочник для христианина / Патрик Сукдео ; [пер. с англ.]. — С.-Пб. : Варнава, 2005. — 92 с.
23. Сюкияйнен Л. Французский урок. Исламская подоплека кризиса [Электронный ресурс] / Леонид Сюкияйнен. — Режим доступа: <http://www.religion.ng.ru>.
24. Фаллачи О. Ярость и гордость [Электронный ресурс] / Ориана Фаллачи. — Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/fallachi_orianana/fallachi_orianana_yarost_i_gordost
25. Фатвы современных мусульманских ученых относительно актов террора [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.aboutislam.ws/today/7.html>.
26. Федотова В. Терроризм : попытка концептуализации [Электронный ресурс] / В. Федотова. — Режим доступа: analitika.org.
27. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / Самуил Хантингтон ; [пер. с англ. Т. Велимеев, Ю. Новиков]. — М. : АСТ, 2003. — 603 с.
28. Язык мой : Проблема этнической и религиозной нетерпимости в российских СМИ [Электронный ресурс] Права человека в России. — Режим доступа: http://www.hro.org/editions/h_speech/02.htm.
29. Akhavi Shahrough Islam and the West in World History / Shahrough Akhavi // Third World Quarterly. — 2003. — Vol. 24. — № 3. — P. 545–562. — Proc. access: <http://www.jstor.org/stable/3993385>.
30. Gerges A. Fawaz Islam and Muslims in the Mind of America / A. Gerges // Annals of the American Academy of Political and Social Science. — 2003. — Vol. 588. — P. 73–89. — Proc. access: <http://www.jstor.org/stable/1049855>.
31. Islam a chrzescijanstwo : konfrontacja czy dialog / [Benedykt XVI, Jan Pavel II, Vittorio Messori, Eugeniusz Sakowicz]. — Krakow : Wydawnictwo M, 2001. — 116 p.
32. Kramer M. Terrorism: Origins and Response [Electronic source] Martin Kramer. — Proc. access: <http://www.geocities.com/martinkramer.org/PapeKramer.htm>.
33. Lewis Bernard Communism and Islam / Bernard Lewis // International Affairs. — 1954. — Vol. 30. — № 1. — P. 1–12. — Proc. access: <http://www.jstor.org/stable/2608416>.
34. Pipes D. Islamophobia? / Daniel Pipes // New York Sun. — 2005. — 25 oct. — Proc. access: <http://danielpipes.org/article/3112>.
35. Salame Gh. Islam and the West / Ghassan Salame // Foreign Policy. — 1993. — № 90 (Spring). — P. 22–37. — Proc. access: <http://www.jstor.org/stable/1148941?origin=JSTOR-pdf>.
36. Salij J. Religie zrodlem wojen? / Jacek Salij // W drodze. — 2007. — № 5 (405). — S. 119–124.

ВПЛИВ ВІРТУАЛЬНОСТІ НА ПРОЦЕСИ ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Аналізуються елементи віртуальної реальності, в першу чергу, симуляція — одна з фундаментальних ідей кіберпростору, що трансформувала сучасне мистецтво. Вивчається її роль у виникненні симулякрів. Виявляються закономірності розвитку напрямів сучасного мистецтва під впливом віртуалізації.

Ключові слова: мистецтво, віртуальна реальність, симуляція, симулякр, контекстуалізація, кіберпростір, постмодернізм, концептуалізм.

Анализируются элементы виртуальной реальности, в первую очередь, симуляция — одна из фундаментальных идей киберпространства, которая трансформировала современное искусство. Изучается её роль в появлении симулякров. Выявляются закономерности развития направлений современного искусства под влиянием виртуализации.

Ключевые слова: искусство, виртуальная реальность, симуляция, симулякр, контекстуализация, киберпространство, постмодернизм, концептуализм.

In the article elements of virtual reality are analyzed, first of all, simulation — one of the fundamental ideas of cyberspace, which transformed the modern art. Its role in the appearance of simulacra is studied. Laws of development of directions of the modern art under the influence of virtualization are revealed.

Key words: art, virtual reality, simulation, simulacrum, contextualization, cyberspace, postmodernism, conceptualism.

Специфіка сучасної естетичної свідомості нерозривно пов'язана з поняттям віртуальна реальність, якій властиві глобальність, гіпертекстуальність, діалогічність, анонімність, мозаїчність. Ці особливості прекрасно кореспондують із гранично вільними принципами й правилами постмодерністської гри з культурною спадщиною. Теоретики й практики постмодернізму відмовляються від усіх традиційних філософсько-естетичних категорій і замінюють їх іншими, які вільно трактують начебто нові принципи і поняття: деконструкція, симулякр, інтертекстуальність, пизоаналіз, іронізм, фрагментарність, мозаїчність та ін., формуючи на їхній основі якесь нове значеннєве поле й ігровий простір, переносючи акцент на комунікативне начало художніх практик. В епоху Постмодерну під впливом процесів віртуалізації змінюються всі базові елементи нормативного комплексу, що визначає способи постановки й вирішення проблем створення та збереження художньої цінності.

Актуальність звернення до цієї проблематики зумовлена тим, що вже нині ми є свідками активного виникнення віртуальних

художніх музеїв і виставок, віртуальних консерваторій і театрів. Звичайно, у них віртуальна реальність як самобутній естетичний феномен ще не виникає в усій своїй повноті, але вже активно готує реципієнта до переходу до нового естетичного досвіду, що реалізується в іншому, відмінному від реального життя, середовищі. Це досвід, з якого людина ще ніколи не мала, і, природно, він потребує й зовсім нових адекватних методів його вивчення, осмислення, опису. На відміну від класичного мистецтва, що ґрунтується на міметичному принципі, у віртуальній реальності людина нічого не зображує, не виражає й не споглядає, вона реально живе й діє за певними правилами гри. Віртуальна реальність претендує на роль самої дійсності, можливо навіть реальнішої, ніж та, в якій матеріально перебуває реципієнт. Фактично віртуальна реальність стає для людини ХХ ст. особливим квазідуховним середовищем, у якому вона, проте, відчуває себе цілком матеріальною істотою в матеріальному світі.

Віртуальна реальність є дещо новою сферою досліджень і практики. Першими її потенціал з позицій культури оцінили самі розробники — У. Брікет, М. Крюгер, Дж. Ланьє. На початку 90-х рр. минулого сторіччя віртуальною реальністю зацікавилися філософи, культурологи, мистецтвознавці, соціологи й психологи. До моменту виникнення інтересу до цього феномену набуто солідного досвіду дослідження гуманітарних аспектів комп'ютерної й комунікаційної техніки. Дискурс віртуальної реальності виявив споріднені зв'язки із соціальною й когнітивною психологією, традицією дослідження соціокультурних аспектів засобів комунікації філософією науки й техніки.

Широка популярність терміна привела до того, що «віртуальна реальність» стала збірним позначенням безлічі феноменів кінця ХХ ст.: телебачення, електронних комунікацій, мультимедіа, комп'ютерів узагалі. На даний момент можна виділити кілька напрямів гуманітарних досліджень віртуальної реальності.

Дослідники першого напрямку розглядають комп'ютерну віртуальну реальність як маніфестацію глибоких онтологічних закономірностей і принципів. Прикладами можуть бути праці Н. Носова, М. Опенкова, С. Орехова, С. Хорунжого, У. Купера, М. Хейма та ін. Автори мають певні розбіжності у визначенні статусу віртуальної реальності. Одні ототожнюють її із чистою потенційністю, інші розташовують між потенційністю й дійсністю, треті вважають, що онтологічний статус віртуальної реальності дорівнює статусу реального життя.

Представники другого напрямку вважають, що феномен комп'ютерної віртуальної реальності має радше антропологічні підстави, ніж онтологічні. У рамках цього напрямку віртуальна

реальність розглядається в широкому культурному контексті (С. Жижек, К. Чешер, П. Леві, Р. Холетон, Б. Вулі та ін.).

З позицій естетики й мистецтвознавства, як нову техніку екранних мистецтв, часто — поряд з телебаченням, комп'ютерною анімацією, спецефектами в кіно — розглядають технологію віртуальної реальності П. Борсук, С. Добротворський, А. Прохоров, В. Савчук, Е. Штейнер.

Багато авторів розглядають віртуальну реальність як закінчене втілення стилю й настроїв постмодерну, серед них В. Хмелін, Ш. Теркл, Б. Вулі та ін. Дійсно, децентрація, підозріле ставлення до раціонального дискурсу, тяжіння до безпосереднього досвіду, ігрове начало, відмова від претензій на єдиний, точний, об'єктивний опис світу, відчуття культурної втоми, насиченості, марності й неможливості виробництва нових культурних змістів — усі ті ознаки, які приписують стану постмодерну, — певним чином виявляються у віртуальній реальності.

Мета статті — дослідити симуляцію як елемент віртуальної реальності, який вплинув на трансформаційні процеси в сучасному мистецтві.

Уже в процесі еволюції авангардних форм мистецтва протягом ХХ ст. сформувалися передумови переходу від створення твору до його симуляції. У сучасній прикладній комп'ютерній продукції, такій як відеокліпи, реклама, кіно- і телеспецефекти типу морфіну, компоузінгу, створення електронних персонажів, фантастичної техніки й середовища перебування інопланетних міст і пейзажів у сполученні й контакті з реальними акторами, реальними середовищами й пейзажами, вгадується віртуозне використання більшості знахідок і напрацювань авангардно-модерністичних художніх практик ХХ ст., таких як футуризм, експресіонізм, абстрактне мистецтво, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм, театр абсурду, конкретна музика, візуальна поезія, концептуальне мистецтво, боді-арт. Звертання до цих практик можна спостерігати в різних сполученнях, зовсім вільних і технічно професійно виконаних у динамічній процесуальності й немислимому для позакомп'ютерного розвитку.

Симуляція — одна з фундаментальних ідей кіберпростору, що трансформувала сучасне мистецтво. Симуляцією, по суті, можна назвати все, що роблять комп'ютери. Більше того, комп'ютери симулюють і те, для чого не існує прототипів, зразків у реальності. Сутнісний принцип логіки віртуальної реальності полягає в заміщенні реальних речей і вчинків образами — симуляціями. С. Жижек указує на принципову для розуміння статусу віртуальної реальності відмінність між імітацією й симуляцією. Він вважає, що віртуальна реальність не імітує реальність, але симулює її за допомогою подібності. Інакше кажучи, імітація імітує перед-існуючу

реальну модель, а симуляція породжує подібність неіснуючої реальності — симулює щось, що не існує.

На противагу імітації, що підтримує віру в існування передсущої «органічної» реальності, симуляція «денатуралізує» саму реальність, виявляючи механізм, відповідальний за її породження. Інакше кажучи, «онтологічна ставка» симуляції полягає в тому, що немає істотної відмінності між природою і її штучною репродукцією — першорядним рівнем Реального, стосовно якого й симульована «екранна» реальність, і «реальна» реальність є породженими результатами, визначеними Реальним. Таким чином, за явищем, розглянутим через інтерфейс (симульований ефект реальності) перебуває суто безсуб'єктивне («асерhal») обчислення, ряди одиниць і нулів, плюсів і мінусів [1].

Цей принцип про відмінність симуляції та імітації можна поширити й на різні сфери культури, достатньо пригадати, що в ХІХ ст. імпресіонізм певною мірою завершив історію образотворчого мистецтва, спрямовану на реалізм і безпосереднє наслідування природи, згідно з аристотелівським принципом «мімесису». Інституціоналізовану відмову від художнього зображення можемо спостерігати й у супрематизмі, і абстрактному імпресіонізмі, і в неодадаїзмі. Роботи абстракціоністів — це результат радикального, доведеного до абсурду наслідування естетичних ідеалів Модерну: крайнім ступенем оригінальності й віртуозності зображення виявляється повна його відсутність.

Однак ця відсутність визнається твором мистецтва, оскільки є результатом і стимулом дій, здійснених строго в рамках інституційно зумовлених рольових систем «художник — глядач», «автор — критик» та ін. Поп-арт із його естетизацією утилітарних об'єктів стає наступним кроком до симуляції модерністських практик у сфері мистецтва. Віднині твором мистецтва через оригінальність і своєрідну віртуозність може бути визнане вже не створення художнього, а створення принципово нехудожнього об'єкта.

Однак вирішальним кроком до симуляції модернізму в мистецтві стала контекстуалізація будь-яких об'єктів або дій у концептуалізмі, базовий принцип якого: твір суть авторської або глядацької ідеї — концепції, а не об'єкт виконання. У результаті твором мистецтва може бути визнано те, що взагалі не зроблено автором, а лише поміщено ним у контекст рольових систем «художник — глядач», «автор — критик». Концептуалізм його засновниками, серед яких Дж. Кошут, С. Левітт, Р. Беррі, Д. Хюблер, Л. Вейнер та ін., презентується як певний культурний феномен, що прийшов на зміну традиційному мистецтву й філософії.

У концептуалізмі на перший план висувається концепт — задум твору, виражений як формалізована ідея, його вербалізована

концепція. Фактично, це документально зафіксований проект. Суть арт-діяльності вбачається концептуалістами не у вираженні або зображенні ідеї (як у традиційних мистецтвах), а в самій «ідеї», в її конкретній презентації, що може виглядати як словесні тексти або документальні кіно-, відео-, фонозаписи, що її супроводжували. Сам артефакт у формі картини, об'єкта, інсталяції, перформансу або будь-якої іншої акції є додатком до документального опису.

Саме документальна фіксація концепту й процесу його матеріалізації є головним у концептуалізмі. Концептуалісти зосереджують увагу реципієнта не стільки на артефакті, скільки на самому процесі формування його ідеї, функціонуванні твору в концептуальному просторі, на асоціативно-інтелектуальному сприйнятті артефакту. У візуальних мистецтвах акцент, таким чином, переноситься із суто візуальної сфери в концептуально-візуальну, від перцепції до концепції, тобто з конкретно-чуттєвого сприйняття до інтелектуального осмислення.

Під впливом структуралізму й загальної орієнтації гуманітарних наук на лінгвістику у сфері візуальних мистецтв головну роль починає відігравати мова людської комунікації, на все поле візуальної презентації поширюється поняття «тексту» з усіма декларованими структуралізмом наслідками, методами аналізу й мистецтвознавчої герменевтики. Достатньо пригадати композицію Джозефа Кошута «Один і три стільці» з Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку (1965 р.), що являє собою стілець, його фотографію й визначення слова «стілець», узяті автором концепції зі словника.

У 2009 р. в PinchukArtCentre в Києві відбулася ретроспективна виставка британського художника Деміна Херста «Реквієм», у якій експонувалося більше 100 робіт. Це наймасштабніша виставка робіт художника. Серед експонатів — акула в акваріумі з формальдегідом за назвою «Відкидання смерті» і розрізана акула в акваріумі з формальдегідом, за назвою «Пояснення смерті».

У традиційному розумінні звичайний предмет не може бути мистецтвом, тому що не зроблений художником, не унікальний і має небагато естетичних достоїнств традиційного, зробленого вручну художнього об'єкта. Розглядаючи концептуальне мистецтво, ми бачимо, що «художником» може стати абсолютно кожний, хто хоч якимось чином може розширити рамки розуміння реального світу й побачити його під іншим кутом. Єдине його завдання — бути неповторним.

На відміну від традиційного твору мистецтва, такий артефакт нічого не виражає й ні до чого не відсилає свідомість реципієнта, крім себе самого. Крім того, більше, ніж традиційний твір мистецтва, він пов'язаний з культурно-цивілізаційними контекстами

і поза них практично втрачає свою значимість. Більшість творів концептуального мистецтва розраховані тільки на одноразову презентацію (або актуалізацію в полі культури); вони не претендують на вічність (Е. Тофлер назвав таке мистецтво «одноразовим»), тому що принципово не створюють певних об'єктивно існуючих цінностей.

Тому вони й збираються, зазвичай, з підсобних матеріалів, що швидко руйнуються, найчастіше із предметів утилітарного побуту, підібраних на смітнику, або реалізуються в безглуздох, з позиції повсякденної логіки, діях. Концептуалізм, таким чином, принципово змінює установку на сприйняття мистецтва. З художньо-естетичного споглядання твору вона переноситься на збудження аналітико-інтелектуальної діяльності свідомості реципієнта, що лише побічно належить до властиво сприйманого артефакту.

Якщо як художня творчість можуть сприйматися відмова від зображення об'єкта, естетизація нехудожніх об'єктів, контекстуалізація будь-яких об'єктів, то це означає, що творчість стає віртуальною. Творчість як контекстуалізація чого-небудь стала в модерністському авангарді логічним результатом наслідування інституціональних норм, що орієнтують художника на свободу творчості й прогрес засобів виразності. У постмодернізмі контекстуалізація стала технікою симуляції наслідування цих норм.

Подібні заміщення симуляції можна спостерігати практично в усіх сферах життя сучасної людини: і в економіці, і в політиці, і в культурі, тому не випадково в постмодернізмі й некласичній естетиці ХХ ст. симулякр (від фр. *Simulacra* — подоба, видимість) стає однією зі значимих філософських і естетичних категорій. Головний сенс його зводиться до того, що реципієнтові пропонується якась нібито семантична структура, що не відсилає ні до якого означуваного за принциповою онтологічною відсутністю такого.

Якщо традиційна естетика ґрунтувалася на фундаментальних принципах міметизму, зображення, символізму, вираження, її головними категоріями були зображення, образ, символ, іноді — знак, що обов'язково відсилали реципієнта до якоїсь іншої реальності, наприклад, духовної, психічної, матеріальної, то симулякр не відсилає ні до чого іншого, крім себе самого, але при цьому імітує ситуацію трансляції змісту. Симулякр — це видимість, імітація образу, символу, знака, за якою немає ніякої позначуваної дійсності.

Приблизно в цьому сенсі термін «симулякр» ввів у постмодерністську філософію й естетику Жаном Бодрійяр у контексті психоаналітико-структуралістського підходу до світу речей, що заповнив суспільство споживання, зокрема й артефакти. У Бодрійяра поняття симулякра вводиться в широкому контексті опису сучасної соціокультурної ситуації. Він розрізняє три типи

симулякрів, що послідовно змінюють один одного, починаючи із часів епохи Відродження: перший — це підробка, що становить пануючий тип «класичної» епохи, від Відродження до промислової революції; другий — виробництво, що є пануючим типом промислової епохи; третій — це симуляція, що є пануючим типом нинішньої фази, регульованої кодом. На думку вченого, «симулякр першого порядку діє на основі природного закону цінності, симулякр другого порядку — на основі ринкового закону вартості, симулякр третього порядку — на основі структурного закону цінності» [2, с.113].

Він переконливо доводить, що сучасність вступила в еру тотальної симуляції всього й у всьому. Влада, соціальні інститути, політичні партії, культурні інститути, зокрема й уся сфера мистецтва, не займаються серйозними реальними речами й проблемами, а тільки симулюють такі заняття, ведуть симулятивну гру в глобальному масштабі. Результатом цієї гри стає нескінченна безліч симулякрів, що утворюють якусь гіперреальність, котра нині стає реальнішою за саму реальність, тому що сучасній людині доводиться жити й діяти саме в ній.

«Інформаційний простір породжує «не-тут» події, що [цілком] відповідає перенесенню минулого в реальний час, який став можливим завдяки перериванню нормального перебігу часу. Замість того, щоб відбутися, а потім стати частиною історії й пам'яті, події віднині спочатку стають частиною спадщини. В іншій сфері твори мистецтва потрапляють до музею навіть перш, ніж вони отримують шанс існувати у вигляді художніх творів. Замість того, щоб бути створеними й потім, можливо, зникнути, вони завжди вже є віртуальними скам'янілостями» [3].

Природно, що сучасному мистецтву належить значне місце у виробництві симулякрів. Образ, згідно з Бодрійяром, історично поступово перетворюється в симулякр. Від функції оптимального відображення «базової реальності» він почав відходити в напрямі її деформації й маскуванню, потім через маскуванню відсутності реальності — до констатації повної непричетності до якої-небудь реальності, крім себе самого. Такий «образ», що не має прообразу, Бодрійяр називає «чистим симулякром».

У художній сфері цей процес відбувається, починаючи з авангарду, закінчуючи постмодернізмом. У мистецтві постмодернізму твір як такий стає актом деконструкції як з боку художника, так і з боку публіки. Вичленовування фрагментів технік і довільне маніпулювання ними як знаками «художньої майстерності» симулюють вільне, тобто віртуозне володіння різними техніками: письма, малюнка, танцю, гри та ін. Вичленовані із класичних творів і традиційних стилів кліше долучаються до будь-яких комбінацій з побутовими предметами, жестами й слугують знаками,

що маркують ці комбінації як «художню творчість». Наявність такого знака — достатня умова для того, щоб визнати результат такої діяльності «твором мистецтва». В епоху Постмодерну створюється не твір мистецтва, а радше його образ.

Постмодернізм, з його «актуальними» арт-практиками, утворює нині художню гіперреальність сучасного мистецтва, що симулює художню діяльність по створенню естетичних цінностей, котра буде свої відносини зі світом на ні до чого не зобов'язуючих симулякрах, псевдоречах й ігрових діях, що моделюють самих себе; на пародійно-іронічному передражнюванні образно-символічної природи класичного мистецтва.

Віртуалізація мистецтва веде до експансії симуляцій художніх практик у кіберпросторі. Оскільки симуляція твору й творчості превалює над реальним художнім об'єктом або дією, естетично припустимим стає створення колажів і інсталяцій засобами комп'ютерної графіки, наприклад, роботи Сем Тейлор-Вуд, які демонструвалися в Українському павільйоні на 52-й Венеціанській бієнале. Серед експонатів виставок сучасного мистецтва всі частіше трапляються комп'ютери із включеними моніторами.

Оскільки симуляція твору або сприйняття превалюють над реальним естетичним об'єктом або дією, прийнятним стає долучення до мистецтва за допомогою відвідування веб-сторінок, що функціонують як віртуальні музеї, віртуальні галереї, віртуальні майстерні. Фактично в мережі Інтернет створюються нові віртуальні «храми мистецтва», що наочно доводить — для сучасного аматора мистецтва важлива не просто інформація про форму й зміст шедеврів, а компенсація за допомогою образів недостатніх йому реальних естетичних практик.

Художньо-естетичній культурі ХХ ст. (авангард, модернізм, постмодернізм) уже були властиві розхитування й руйнування традиційних засобів художньої мови класики й класичної естетичної свідомості, спроба пошуку й формування нових принципів, прийомів, способів неутилітарної арт-діяльності на основі принципово полісемантичних установок організації певної сугестивної діяльності-реальності, формування принципово нових парадигм творчості й сприйняття на основі нової «зміненої» свідомості, у якій домінуюче місце належить полісемантичним аудіовізуальним, тактильно-гаптичним (від грецьк. *hapto* схоплювати, доторкатися) структурам (наприклад, рукавички, які дають шкірі пальців досить реалістичні відчуття від поверхонь і об'єктів, до яких вони торкаються у віртуальному світі), орієнтовані на функціонування «нової тілесності», зокрема віртуальної.

Нині віртуальна реальність формує нові комунікативно-художні практики й нові техніки репрезентації, які в найближчому майбутньому багато в чому визначатимуть наш естетичний

досвід. Значно поширилися в останні роки в «актуальних» арт-практиках відео- і комп'ютерні інсталяції — істотний крок до формування віртуальної реальності.

Її елементи, особливо мотиви й парадигми її художнього моделювання, програються в сучасному кінематографі, що активно опановує комп'ютерну техніку й дигітальні технології, які фактично готують сучасного реципієнта, котрий відносно пасивно сидить перед екраном монітора, до активних дій у віртуальній реальності й відповідної психології сприйняття; формує зачатки нової естетичної свідомості. Можна припустити, що віртуальна реальність стане основою чогось принципово іншого у сфері художньо-естетичної культури. Як естетичний феномен віртуальна реальність потребує найпильнішої уваги дослідників, що і становить перспективу подальших досліджень.

Список літератури

1. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия / С. Жижек // Искусство кино. — 1998. — № 1. — С. 119–128; № 2. — С. 119–128.
2. Жан Бодрийяр. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр ; пер. и вступ. статья С. Н. Зенкина. — М. : «Добросвет», 2000. — 387 с.
3. Жан Бодрийяр. В Тени Тысячелетия, или Приостановка Года 2000 [Электронный ресурс] / Жан Бодрийяр. — Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/ baudrill/shmill.html>
4. Пивоваров Д. В. Виртуальное, виртуал, виртуальная реальность / Д. В. Пивоваров // Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. — 2-е изд., испр. и доп. — Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж : Партпринт, 1998. — С. 139–141.
5. Маньковская И. Б. Виртуальная реальность / И. Б. Маньковская, В. Д. Мотлевский // Культурология. XX век : словарь. — СПб. : Универ. книга, 1997. — С. 73–76.
6. Иванов Д. В. Виртуализация общества. Версия 2. 0 / Д. В. Иванов. — СПб. : «Петербургское Востоковедение», 2002. — 224 с.
7. Емелин В. А. Глобальная сеть и киберкультура. Гипертекст и постгутенберговская эра [Электронный ресурс] / В. А. Емелин. — Режим доступа: <http://emeline.narod.ru/hipertext.htm>
8. Купер И. Р. Гипертекст как способ коммуникации [Электронный ресурс] / И. Р. Купер. — Режим доступа: <http://www.socio.ru/bull/18.htm>.
9. Леманн Г. Глобализация и свобода искусств [Электронный ресурс] / Г. Леманн. — Режим доступа: <http://www.soc.pu.ru/materials/pts/pts.shtml>.
10. Луман Н. Решения в «информационном обществе» [Электронный ресурс] / Н. Луман. — Режим доступа: http://www.soc.spb.ru/luman_i.html

Надійшла до редколегії 24.12.2009 р.

Театралне
мистецтво
Кино-,
телемистецтво



Хореографія

РЕГІОНАЛЬНЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СТЕРЕОТИПІВ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Аналізується вплив регіонального телебачення на формування стереотипів масової культури, досліджуються позитивні та негативні наслідки цього процесу.

Ключові слова: *регіональне телебачення, масова культура, українське суспільство.*

Анализируется влияние регионального телевидения на формирование стереотипов массовой культуры, исследуются положительные и отрицательные последствия этого процесса.

Ключевые слова: *региональное телевидение, массовая культура, украинское общество.*

Influence of regional television on forming of stereotypes of mass culture is analysed in the article, the positive and negative consequences of this influencing are explored.

Key words: *regional television, mass culture, ukrainian society.*

Регіональне телебачення в Україні розвивається, зазнає різноманітних суттєвих змін, водночас посилюючи свої позиції, стаючи одним з найдієвіших засобів формування масової культури нашого часу. Маючи потужний механізм, воно інформує, повідомляє, навчає, переконує, формує погляди, стереотипи численної аудиторії глядачів. Мета статті — осмислити та проаналізувати вплив регіонального телебачення на формування зразків масової культури, а також процеси, що відбуваються на сучасному регіональному телебаченні Слобожанщини. Формуванню масової культури, її форм і проявів на різних етапах суспільного розвитку присвячені праці вітчизняних культурологів (В. Мельник, В. Багацький, Є. Подольська, В. Лихвар, О. Люсий, О. Шевнюк та ін.), істориків (Ю. Шаповал, В. Гриневич, С. Кульчицький, Н. Бабиц, І. Крупський та ін.), мистецтвознавців (З. Алфьорова, В. Скуратівський, І. Победоносцева, М. Слободян та ін.).

Досліджували й аналізували вплив регіонального телебачення на формування стереотипів масової культури українські педагоги, методисти, психологи, журналісти (В. Лизанчук, Б. Потятиник, О. Сербенська, І. Пенчук, Г. Кузнецов, Ю. Шаргородський, В. Цвік, А. Юровський, В. Різун, В. Бугрим, Н. Дудка, О. Пономарів та ін.). Автори підкреслюють, що інформація нині надзвичайно продуктивна і має особливо потужну силу в суспільстві, яка значною мірою впливає на формування соціального обличчя молоді, її культуру, духовність, національну самосвідомість, громадську позицію [1]. Усі ці сутнісні елементи дієздатної системи самопізнання та створення людина має розглядати комплексно через призму тих процесів, які впливають на них.

Культура виникає саме в тому разі, коли людина здійснює предметну, технічно-інструментальну діяльність стосовно природи й організаційно-комунікативну, духовно-моральну та виховну діяльність щодо суспільства або окремо взятого індивіда.

Погляди різних дослідників теоретично узагальнено в праці Дж. Лалла «Мас-медіа, комунікація, культура. Глобальний підхід». Автор підкреслив, що при входженні в певне культурне середовище медіа-технології долають уже встановлені рамки характерних для нього традицій вартостей та стилів життя і водночас нівелюють, змінюють основи цієї культури» [2, с. 18].

За висловом Ю. Лотмана і Б. Успенського, культура є «пристроєм», що виробляє інформацію. Разом з тим вона — «пристрій», що запам'ятовує цю інформацію. Висловлюючи свої думки та уявлення у створених людьми знакових системах, індивід об'єктивує їх. У такому разі культуру сприймаємо як знакову систему, яка є посередником між людиною та навколишнім світом [3]. Виходячи з цього, можна сказати, що культура є своєрідним медіатором в інформаційному забезпеченні суспільства.

Оскільки людина постійно перебуває в стані інформаційної насиченості, під інформаційним потоком розуміємо тривалий вплив цієї інформації про навколишній світ на особистість. І така інформація неоднорідна, позаяк відображає реалії і сутність середовища, що нас оточує. Телебачення задокументовує щоденні реалії життя суспільства, яке певним чином є свідком чи співучасником події, особливо, коли воно зафіксоване на місцевому рівні.

Глядачі завжди по-різному сприймають запропоновану інформацію про навколишній світ і відповідно неоднозначно на неї реагують. Масовість у поєднанні з оперативністю дозволяє телебаченню посідати лідируючі позиції у сфері висвітлення суспільних подій. І в якому б ракурсі електронні ЗМІ країни не демонстрували громадсько-політичні перипетії, глядач їх сприйматиме з тих позицій, які ближчі до його власних інтересів. Адже чим менша дистанція між джерелом інформації та реципієнтом, тим краще вона усвідомлюватиметься.

Якщо розглядати телебачення як соціальний інститут, що є невід'ємною частиною політичної і культурної системи цього суспільства, то слід відзначити, з одного боку, вплив телебачення на масову свідомість, а з іншого — інтерференцію зазначеної суспільної системи щодо телебачення. За твердженням Ю. Шаргородського: «Через культуру телебачення впроваджуються цінності й моделі поведінки, санкціоновані або несанкціоновані суспільством» [4, с. 4]. Суспільство завжди знаходило можливості за допомогою відповідних санкцій коригувати поведінку людини. Однак слід зважати й на те, що дотримання норм моралі залежить, передусім, від внутрішнього переконання людини в моральності чи аморальності своєї поведінки або окремого вчинку. Провести межу

між індивідуальним і соціальним характером моральних вимог неможливо, оскільки в них органічно переплітаються елементи одного й іншого. І тут першорядну роль відіграють такі індивідуалізовані моральні категорії, як совість, обов'язок, що спрямовують поведінку людини в моральне русло, формують етичну зрілість, соціальну зорієнтованість особистих цінностей.

Формування стереотипів суспільної думки стає однією з основних соціальних функцій телебачення. У зв'язку з цим воно має можливість соціального керування й контролю як носія соціальної інформації. Мас-медіа набувають статусу четвертої влади, що впливає на всю суспільну практику в умовах глобалізації економіки та культури. Досвід різних країн світу свідчить про те, що телебачення слугує політичним, соціальним, економічним й іншим інтересам влади. І здійснюється це досить органічно та непомітно, часто нав'язуючи людям з різним соціальним статусом однакові соціальні стереотипи.

По-своєму сприймають запропоновану ЗМІ інформацію не лише різні соціальні групи населення, але й жителі окремих регіонів. Відносна обмеженість регіональної телевізійної аудиторії робить її подібною до величезної родини, розвиваючи в її представників почуття певної єдності соціуму. Воно пояснюється, у свою чергу, спільністю виробничої сфери діяльності, етнічною подібністю, традиціями. Ці обставини значною мірою впливають на добір і способи подання інформації на місцевому телеканалі. Якщо інформація глобального масштабу є офіційною, то повідомлення, адресоване лише регіональній аудиторії, відрізняється інтонацією, ритмом, а, відтак, і монтажним викладом загалом. Місцеві телепрограми, хоча й обмежено висвітлюють глобальні події, активно подають і детально характеризують стиль роботи муніципальної влади чи громади, таким чином повністю задовольняючи потреби регіонального глядача на подібну інформацію. Як свідчать численні соціологічні дослідження, 44% опитаних ототожнюють себе, насамперед, зі своїм містом/селом, лише 31% — з Україною [5].

Безпосередньо масову комунікацію, здебільшого, визначають, як інформаційний потік, розрахований на велику гетерогенну аудиторію, розділену просторовими і часовими бар'єрами. Для 85,4% громадян України телебачення залишається головним джерелом інформації про суспільно-політичне життя країни. Про це свідчать дані всеукраїнського дослідження «ЗМІ та свобода слова», яке проводив Інститут Горшеніна з 20 жовтня по 3 листопада в рамках програми соціологічних досліджень 2008 року «Проект країни» [6].

Нині засоби масової інформації за структурою, функціональним призначенням, принципами існування розглядають як безперервний потік новин. Через ЗМІ висвітлюється повсякденне життя

громадян, аналізуються основні потреби людей, їх прагнення та сподівання. Телебачення, як головний постачальник і коментатор фактів, уособлює собою не лише потужного суб'єкта, поширювача масової культури, але й носія виховної функції. Під вихованням часто розуміють процес керування поведінкою оточуючих. Пропаганда з «блакитних екранів» того чи іншого стилю одягу, манери спілкування, кращих зразків морально-етичних цінностей безпосередньо впливає на глядача, і він так чи інакше починає їх наслідувати. Цей процес відбувається на рівні несвідомого: людина прагне не відстати від інших, намагається копіювати тих, кого телебачення обрало героями своїх телепередач.

Така соціально-виховна функція телебачення активно використовується для певного впливу на найуразливішу аудиторію — молодь. Якщо державні органи активно співпрацюють з електронними ЗМІ, то вони мають змогу ефективно впливати на поведінку молоді на регіональному рівні, оскільки «реалізується молодіжна політика з урахуванням умов, специфіки та можливостей регіону, і тим самим реально забезпечує декларовані й узаконені найвищими законодавчими органами права і свободи молодої людини, створює необхідні умови для її ефективного соціального становлення, розвитку здібностей, реалізації творчого потенціалу й виховання її у дусі високої духовності і християнських цінностей, на загальнолюдських ідеалах добра, справедливості, взаємодопомоги і взаємоповаги» [7, с. 7]. У зв'язку з цим стрижневим елементом виховання дедалі більше стає формування в молодого покоління високої політичної культури і сучасного економічного мислення.

Відзначимо програми харківських телеканалів: «Відображення», «Майдан Свободи» («Фора»), «На часі» («А/ТВК»), «Перша столиця» («Сімон»), «Змістя подій» («Фаворит»), «Мультикраїна» («7 канал»), «круглі столи», «прямий зв'язок зі студією», інформаційні програми. Вони пропагують демократичні засади, здоровий спосіб життя, ustalені норми поведінки в суспільстві, прищеплюють громадянам високі моральні цінності.

Окремо варто розглянути політичні передачі: «Пряма мова» («7 канал»), «Вечірня кава» («Фора»), «Насправді» («Сімон»), «Альтернатива» («Фаворит») та ін., в яких беруть участь відомі політичні діячі, представники місцевої влади. Необхідно надати належне тележурналістам — вони запрошують українську інтелектуальну та творчу еліту з різним баченням шляхів розвитку фінансово-економічної і соціально-політичної сфери до культурного й освітнього співробітництва, зокрема залучення до участі в спільних глобальних та регіональних проектах. Авторитет тележурналіста має неабияке значення для формування поглядів і переконань глядацької аудиторії. Глядачам пропонується самим зробити вибір: хто із героїв передач краще захищає їх інтереси. За допомогою телеекрана індивід ніби сам бере участь у події,

спостерігає за фактами і явищами, із власних спостережень черпає висновки, а тому й довіряє найбільше телебаченню.

Згадані телепередачі зацікавлено сприймає саме підготовлена частина населення. Зокрема, ті, хто так чи інакше ознайомлений з перебігом політичних подій в Україні, знає керівників органів місцевого самоврядування й обізнаний з їх життєвим кредо. Менше такого формату програми дивляться підлітки і дорослі, котрі апатичні до бурхливих політичних подій. Адже перед тим, як та чи інша інформація вплине на людину, їй необхідно належним чином сприйняти і засвоїти. Проведене нами соціологічне дослідження щодо цього показало, що серед респондентів, хто любить подібні програми, 57% — це пенсіонери, 24% — громадяни від 40 до 50 років, 19% — телеглядачі віком від 18 до 25 років. Усі вони дивляться ці програми лише тому, що цікавляться громадським життям свого міста й області.

Опитування виявило, що пенсіонери — особливо активна і вдячна аудиторія. Дітей, підлітків немає взагалі, а молодь складає незначний процент. І зовсім випадає вікова група від 25 до 40 років — найпрацевдатніша і найчисельніша. Вона, як з'ясувалося, байдужа до того, щоб посісти активну життєву позицію, оскільки нині зневірилася в спроможності якоїсь політичної сили і її представників у владі кардинально змінити життя на краще. А молодь не знає героїв таких передач, а проблеми, які телебачення пропонує для обговорення, їм незрозумілі і нудні. Тим більше, що журналіст, який бере інтерв'ю в гостей студії, не вибудовує телепрограму так, щоб нею цікавилися всі верстви населення. Констатація фактів, що обговорюються практично одночасно як на регіональному, так і загальнодержавному телебаченні, не спонукає глядача дивитися подібні передачі. І, як справедливо зазначив А. М. Сидоркін, чим менше ми залишаємо людині невизначених ситуацій, що потребують самостійного вибору, тим менше в нас шансів розвивати повноцінну особистість [8, с. 67].

При такій популярності політичних програм складно говорити про їх виховну функцію. До деяких політиків уже сформована відроза в аудиторії. Люди прагнуть конкретних змін, а представники партій лише обіцяють. Отже, у телеглядачів на цій основі виникає зневага до них, як наслідок, відбувається переорієнтація життєвих пріоритетів, нівелюються морально-етичні цінності, деградує духовність. Стаючи пасивними спостерігачами того, що відбувається на екрані, вони притлумлюють своє критичне сприйняття. Не думати легше, не знати простіше — такі принципи починає сповідувати частина глядачів.

На жаль, тематичних передач мало, особливо для наймолодших глядачів. Як засвідчує практика, більшість телекомпаній спрямовують свої зусилля в підготовці програм для дітей на демонстрування мультфільмів. Чимало мультиплікаційних персонажів три-

валий час залишаються героями дитячої уяви і навіть прикладом для наслідування. У результаті діти добре обізнані з мультиплікаційними героями, але зовсім не знають про життя однолітків у сусідньому дитячому садку, школі чи палацові дитячої та юнацької творчості. Тому свідченням є обмаль дитячих «живих» передач на всіх без винятку місцевих телеканалів.

Аналіз діяльності харківських недержавних ТРК щодо інших тематичних програм засвідчив, що із загального часу мовлення лише 1,5% відводиться передачам, де обговорюються медичні теми, 2% — культурно-мистецьким, 4,8% — освітнім. Завдання, яке покликане виконувати регіональне телебачення із пропаганди здорового способу життя, нині знівельоване.

Звичайно, підготовка аналогічного телепродукту потребує неабияких творчих зусиль працівників телебачення, відповідного фінансування їх виробництва. Саме ці причини є основними, що заважають підвищувати рейтинг регіональних телеканалів. У цьому сенсі вони не конкурентоспроможні із загальнодержавним телебаченням, яке має щодо цього більше можливостей. Отже, високопрофесійних програм про розвиток культури, медицини чи освіти просто немає. І найближчим часом немає передумов щодо їх створення. Розвиток усіх харківських телеканалів відбувається однаково. Перш за все, на основі власних фінансових і творчих можливостей. Ніхто з них не вирізняється особливою якістю своєї продукції.

Водночас можна говорити і про те, що регіональне телебачення пропагує й нездоровий спосіб життя, прищеплюючи глядачам егоїзм, жадібність, пристосуванство, пристрасть до алкоголю, агресивність тощо. Така інформація, почасти, подається максимально стисло, примітивно, для сприйняття якої не потрібно інтелектуальних зусиль і критичного аналізу. Таким чином, за допомогою мас-медіа серед різних категорій населення (читачів, слухачів, глядачів) легко пропагуються певні ціннісні установки, світоглядні стереотипи та моделі поведінки, які однаково сприймають соціальні групи, котрі перебувають на різних рівнях вертикальної соціальної ієрархії.

Яскравим прикладом тому є художні фільми, які демонструються на екрані. Нині на їх демонстрацію відводиться 30-40% усього часу мовлення. Бездейністю, вульгарністю та примітивізмом грішать не лише фільми, виготовлені в країнах Європи чи США, але й в Україні та Росії. Переважно це бойовики або трагедії й драми, де звеличується насилля, нав'язується еротика, а конфлікти розгортаються винятково навколо бізнесу чи великих грошей. Як приклад, наведемо репертуар художніх фільмів телеканалу А/ТВК з 9 листопада по 15 листопада 2009 р.: «Злодії в законі», «Практично ідеальне пограбування банку», «Ізгой», «Ігри мотилів», «Снайпер», «Охоронець для доньки», «За-

мкнути кільце», «Осине гніздо», «Американська зброя». Глядач невільно звикає до кровопролиття, убивств, катувань. Життя людини, виявляється, нічого не варте. Супергерой має «ліцензію на вбивство», непідвладний органам правопорядку та влади, йому підкоряються всі. Дивлячись на такий персонаж, підлітки прагнуть бути схожими на нього.

Часто спонсорами фільмів, що знімаються на території країн СНД, є компанії з виробництва лікєро-горілчаних та тютюнових виробів, які потім крупним планом показуються на телеекранах. При розміщенні продукту в художньому фільмі глядач потрапляє в пастку і не може уникнути контакту з рекламованим продуктом, тому що він органічно вбудований у сюжетну лінію художнього твору.

Різні види реклами по-різному сприймають потенційні споживачі. Наприклад, пропонується соціальна реклама про шкідливість для організму паління цигарок і вживання алкоголю, активну боротьбу зі СНІДом та корупцією, шляхи та методи відродження української мови. Але така реклама сприймається поверхово і без зацікавленості, вона малоефективна й примітивна. До того ж розміщується не в прайм-таймі. На таку рекламу аналогічним чином і реагує український масовий реципієнт — вона малоефективна. Значно цікавіше сприймається, наприклад, півгодинна тематична передача за участю лікарів, учителів і представників громадськості в студії, з прямим зв'язком студії із глядачами, котрі обговорюють не лише існуючі проблеми, але й пропонують шляхи їх вирішення.

Змістом державної політики у сфері захисту етичних норм на телебаченні є створення Національної експертної комісії з питань захисту суспільної моралі (НЕК). Її представники діють у кожній галузі, відстежуючи порушення прийнятого Верховною Радою 20 листопада 2003 р. Закону «Про захист суспільної моралі», що встановлює правові засади захисту громадян України від впливу продукції, яка негативно позначається на моралі в суспільстві.

З огляду на завдання, що покликані вирішувати члени цієї комісії, у їх компетенції і моніторинг регіонального телепростору. Якщо окремо взятий фільм-бойовик — це, перш за все, художній твір, автори якого мають право на вимисел, жанрово-умовні вбивства, гіперболізацію, персоніфіковане бачення сьогодення, що не підпадає під будь-яку заборону (тим паче, що конституційно закріплено відсутність у державі цензури), то кількість і періодичність демонстрації подібних фільмів протягом певного часу на окремо взятому телеканалі цілком може бути предметом розгляду НЕК.

Водночас абсолютно неправильно вважати аморальними кіно- й телефільми лише тому, що вони сприяють збільшенню злочинності в суспільстві. Джерела духовних негараздів значно

глибші. Навіть прості телевізійні новини спроможні вселити в людські душі думки про вседозволеність у цій країні. Розумне обмеження демонстрації передач із фактами насилля потрібне, але тільки разом із наведенням порядку в громадському житті країни, за що відповідає вже влада, а не журналісти.

Таким чином, маніпулювання аудиторією за допомогою засобів масової інформації, якими продукується викривлена інтерпретація фактів, подій, істотно спотворюється реальність, на жаль, нині залишається поширеним явищем. Усе це часто робиться для задоволення невибагливих потреб пересічного громадянина, а також для домінування тих чи інших політично-олігархічних кланів на суспільно-політичному полі сучасного українського суспільства. Нині регіональне телебачення одночасно пропагандує як високі моральні цінності в суспільстві, так і часто популяризує негативні явища, з якими прогресивна громадськість не може погоджуватися.

Висновки. Незважаючи на те, що діяльність регіонального телебачення залежить від інтересів певних державних чи фінансових структур, його масштаби охоплення аудиторії не стають меншими. Саме завдяки тому, що телебачення сприймається глядачами, перш за все, як засіб розваги, ними легко маніпулювати. Разом з тим, насилля в засобах масової комунікації набуває все більш загрозливого поширення, що й робить його небезпечним інструментом впливу на громадську думку. Зазначимо, що, з одного боку, телебачення виконує пізнавальну, освітньо-виховну функції, а з іншого — є методом формування стереотипів і неабиякого впливу на глядача. Вважаємо, що зазначені проблеми роботи регіонального телебачення Харківщини повинні вийти на принципово новий рівень вирішення інформаційної політики або, принаймні, стати предметом обговорення в громадських та владних структурах.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі. Викладені в статті пропозиції та висновки сприятимуть подальшому дослідженню українського регіонального медіа-простору, що спрямовані на запобігання спробам маніпуляції масовою свідомістю та слугуватимуть зменшенню негативного впливу телебачення на сучасне культурне середовище і розвиткові його позитивних функцій.

Список літератури

1. Дудка Н.О. Місце та значення регіонального телебачення в системі телемовлення / Н. О. Дудка // Економічна та соціальна географія. — 2004. — Вип. 55. — С. 252–255.
2. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікація, культура. Глобальний підхід / Дж. Лалл. — К. : К.І.С., 2002. — С. 17–19.
3. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. / Ю. М. Лотман. — Таллинн, 1993. — Т.3. — С. 326–344.

4. Шайгородський Ю. Ж. Суспільна мораль як система цінностей / Ю. Ж. Шайгородський // Правові засади захисту особистісних цінностей та суспільної моралі : зб. нормативних актів України / уклад. : Ю. Ж. Шайгородський, К. П. Меркотан. — К. : Україн. центр політ. менеджменту, 2007. — 440 с.
5. Шимченко Л. А. Громадянська ідентифікація особи як чинник формування української політичної нації : автореф. дис. ... канд. екон. наук / Л. А. Шимченко. — К., 2007. — 18 с.
6. Українці хочуть цензури в ЗМІ — опитування : прес-реліз від 17.11.2008 р. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: kiru.com.ua/Komment/2008.../k_17_11.html
7. Перепелиця М. П. Державна молодіжна політика в Україні (регіональний аспект) : автореф. дис. ... канд. політ. наук / М. П. Перепелиця. — К., 2001. — 19 с.
8. Сидоркин А. М. Игровой аспект воспитания / А. М. Сидоркин // Игра в педагогическом процессе : межвуз. сб. науч. трудов. — Новосибирск : НГПИ, 1997. — С. 58–67.

Надійшла до редколегії 02.12.2009 р.

УДК [7.036:791.43](477)«192»

Р. Д. ПЕРЕСЕЦЬКИЙ

«ЛЮДИНА З КІНОАПАРАТОМ» (1929) ЯК ДОСЛІД ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ КІНОРЕФЛЕКСІЇ

Розглядається проблематика міжвидових мистецьких рефлексій в українському кіноавангарді 1920-х рр. Аналізується документальний фільм Д. Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929) як унікальний дослід телевізійної кінорефлексії, спроба здійснити телевізійну постановку кінематографічними засобами.

Ключові слова: український кіноавангард, міжвидова мистецька рефлексія, кіноісторія, телебачення, фільмічний аналіз.

Рассматривается проблематика межвидовых рефлексий в украинском киноавангарде 1920-х гг. Анализируется документальный фильм Д. Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) как уникальный опыт телевизионной кинорефлексии, попытка осуществить телевизионную постановку кинематографическими средствами.

Ключевые слова: украинский киноавангард, межвидовые рефлексии в искусстве, киноистория, телевидение, фільмічний аналіз.

This article touches the problematic of the interspecific art reflections in the Ukrainian cinema avant-garde of the 1920s. This analysis of Dziga Vertov's documentary «Man With a Movie Camera» (1929) examines this film as unique experience of the cinema reflection on the television, attempt to carry out the televisual performance through cinematographic facilities.

Key words: Ukrainian cinema avant-garde, interspecific art reflections, film history, television, film analysis.

Однією з характерних художньо-стильових особливостей українського авангарду 1920-х рр. було звернення до міжвидових мистецьких рефлексій. Нагадаємо експерименти провідного реформатора тогочасного українського театру Леся Курбаса на кшталт «кіно в театрі», так звані «кінематографічні інтермедії» до спектаклю «Джіммі Гігінс» (1923, [12]) або вишукані новаторські «кінофорти» першого фільму Івана Кавалерідзе «Злива» (1928), які, за визнанням самого автора, були спробами «поєднати кіно зі скульптурою» [8, с. 35]. Чи не найрадикальнішим експериментом у пошуках нової кіномови стала документальна стрічка Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929, ВУФКУ).

Метою дослідження є осмислення й комплексний аналіз феномену міжвидових мистецьких рефлексій (на кшталт «кіно і телебачення») в українському кіноавангарді 1920-х рр. у контексті світових тенденцій розвитку кінематографа й екранних медіа. На нашу думку, актуальність ґрунтовного вивчення конкретних процесів функціонування творчих екранних технологій зумовлена їх відчутно зростаючим впливом на численні аспекти сучасного суспільного життя: сферу духовної культури народу, актуальні політичні й економічні процеси тощо.

«Людина з кіноапаратом» була кульмінацією творчих здобутків режисера, де він акумулював увесь десятирічний досвід попередньої роботи в кіно. Тому поза контекстом усєї творчості Вертова, без залучення його ранніх фільмів і принципових ідей, повноцінний аналіз розглядуваної картини не уявляється можливим і виглядатиме лише спрощеною одновимірною проекцією.

Істотно важливо відзначити, що вертовське «кінооко» не було відразу й остаточно сформованим поняттям. Ця теорія видозмінювалася і послідовно розвивалася від статті до статті, від фільму до фільму. Вже «Кіногазета» в перспективі була задумана Вертовим як «огляд світу через кожні декілька годин часу»: «Цього немає. До цього необхідно йти... Держава і Комінтерн ще не зрозуміли, що, серйозно підтримавши «Кіноправду», вони можуть знайти новий рупор, зорове радіо світу» (ст. «Кіноправда», 1923, [7, с. 24—25]).

«Зоровим радіо» (радіобаченням, телевізією) в далекі 1920-ті називали прообраз майбутнього телебачення, що на той момент ще перебувало в стадії експериментальних розробок. Природно, Вертов чудово розумів технологічну неможливість реалізації такого задуму існуючими на той час кінозасобами. Для порівняння: у 1924 р. провідний американський кіножурнал «Movietonews» користувався послугами 1000 операторів в усьому світі і співпрацював з United Press, але при цьому виходив лише двічі на тиждень [15, с. 70]. Заявлений Вертовим часовий параметр «через кожні декілька годин» став реальністю лише в епоху розвинутого ТБ, у сучасних телепрограмах новин.

Задумавши маніфестальне «Кінооко» як пролог до світової картини «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!», Вертов писав: «Техніка, призначена для обслуговування ательє, для нашої роботи не є прийнятною» (ст. «Кінооко», 1924, [4, с. 72], проте, «винайдений в даний час спосіб радіопередачі зображень ще більше зможе наблизити нас до нашої основної і заповітної мети — об'єднати всіх трудящих, розкиданих по всьому світові, єдиною свідомістю, єдиним зв'язком» (ст. «Основне «Кіноока», 1925, [4, с. 81]). У статті «Народження «Кіноока»» (1924) він сформулював це поняття як «те, чого не бачить око, як мікроскоп і телескоп часу, як можливість бачити без меж і відстаней, як управління знімальними кіноапаратами на відстані, як телеоко» [4, с. 75].

Еволюція від «рапідного ока» до «кіноока» як кіноаналізу і теорії відносності на екрані вела Вертова далі від «кіноока» до «радіоуха» (цей візуальний образ відтворений у «Людині з кіноапаратом») і «радіоока». При цьому йшлося не лише про новий спосіб отримання, фіксації і обробки матеріалу, але й про його безпосередню презентацію: ««Кінооко» — це подолання простору, це зоровий зв'язок між людьми всього світу на основі безперервного обміну видимими фактами, кінодокументами, на відміну від обміну кінотеатральними виставами» (ст. «Від «кіноока» до «радіоока», 1929, [7, с. 408]). Напевно, в перспективі як розповсюдження, так і сприйняття фільму передбачалося іншим, відмінним від кінотеатрального засобом.

На це безпосередньо вказував сам Вертов: «У напрямі від «кіноока» до «радіоока» будується і «Людина з кіноапаратом»: теоретичні й практичні роботи кіноків (не на зразок захопленої знеацька ігрової кінематографії) випередили наші технічні можливості і давно потребують технічної бази звукового кіно і телебачення, що запізнилася (стосовно «кіноока»))» [4, с. 115]. Саме на це звертали увагу і деякі дослідники фільму. Так, розглядаючи «генетичні взаємини» між кіно і телебаченням, С. Безклубенко відзначав, що Вертов робив свій фільм, ґрунтуючись на «логіці телевізійного монтажу», у «передбаченні телебачення» [2, с. 86—88].

Отже, є всі підстави розглянути «Людину з кіноапаратом» як унікальний науково-художній експеримент, як дослід телевізійної кінорефлексії, спробу «обігнати час» і здійснити телевізійну постановку кінематографічними засобами. Такий телевізійний ключ прочитання фільму як прообразу телепрограми, телепередачі по-іншому розставляє акценти, привносить додаткові сенси й усуває багато суперечностей, що виникають при кіноаналітичному підході.

Наявність вбудованої структури «фільму у фільмі» (як і тема «кіно про кіно») вже сама по собі є важливою передумовою до розгляду кінотвору як метафільму, що тяжіє до метакіно, тобто до виходу за межі кіно в широке поле екранної культури. При цьому

вступна частина (прелюдія) постає у Вертова в декількох іпостасях. Подоба рамкового обрамлення виконує художнє завдання: ускладнює образну структуру, збагачує фільм стилістичною різноманітністю і вводить відмітні ступені умовності. Як вважає О. Аронсон: «Таке кіно знімається вже для іншого глядача, здатного сприйняти закон хаосу зображень як нову збірку світу, де немає випадкових і зайвих елементів» [1, с. 79]. З іншого боку, таке «оголення конструкції» виявляє аналітичний аспект претензією на наукове дослідження. І, нарешті, наявний суто прагматичний прийом: прелюдія як елемент налаштування сприйняття, запрошення до перегляду: глядачі розсаджуються в кріслах, відкривається завіса екрана, вмикається кінопроектор, починає грати оркестр.

Варто особливо відзначити, що перехід від вступної до основної частини (фільму у фільмі) відбувається по наростаючій і маркований появою цифри «1». Подібне маркування з чітко позначеною часовою прив'язкою — традиційний телеприйм, що зумовлений диктатом заявленого в телепрограмі конкретного ефірного часу. Такий вступ, особливо в теленовинах, часто практикує включення до свого візуального образу (динамічної або статичної картинки) циферблата годинника або іншої форми посекундної фіксації відліку часу до початку телепередачі. У новинних програмах таке акцентування точки входу відповідає початку прямого ефіру (або його імітації), тобто припускає зміну характеру телепоказу і активізацію сприйняття. Зазвичай, така картинка, що виконує функції візуальної заставки, супроводжується відповідним аудіо-оформленням, бажано, з постійною музичною темою. Пригадаємо відому енергійну музичну композицію «Час, уперед!» до центральних теленовін «Время» за радянських часів або вишукану аудіо-відеозаставку до телепрограми «У світі тварин». Вражає, що Вертов використовує подобу музичної заставки в німому фільмі, а в музичному сценарії до картини додатково вказує перед вступом оркестру: «Музики не чути. Тільки цокання годинника» [6, с. 126]. Подібна прелюдія разуче відрізняється від зазвичай прийнятого в кіно вступу.

Також кінотвір, зазвичай, не практикує повтору своєї назви у вступній частині або варіативність її подання всередині фільму. Проте на телебаченні неодноразова демонстрація з обіграванням назви передачі у вступній частині (фірмові заставки, біжучі рядки з назвою та ін.) — повсюдний і неодмінний атрибут самореклами. У «Людині з кіноапаратом» назва фільму дублюється у вступній частині на коробці, звідки кіномеханік дістає плівку. Усередині самої телепередачі дублювання її назви може здійснюватися логотипом у кутку екрана, на виїжджаючій плашці, на фоні за спиною ведучого, а якщо програма передбачає інтерв'ю, то назва передачі або каналу-студії неодмінно

наявна на мікрофонах. У Вертова роль таких «саморекламних» логотипів усередині фільму відіграють численні рефрени-образи «кіноока» (основоположного терміна вертовської теорії і назви його групи — кінокі, кіно-оки) та різне варіативне подання «людини з кіноапаратом». Вона з'являється на даху будівлі, на підніжжі поїзда або трамвая, монументально підноситься над натовпом або над міськими дахами, віддзеркалюється в об'єктиві камери. Як напівіронічно зауважив один з рецензентів фільму: «Задовго до ери телебачення Вертов уже знав, що найважливішим елементом кінокартини є рекламний ролик» [5, с. 123].

Вертовська триада «самореклама — саморефлексія — кінорефлексія» органічно зумовлена темою «кіно про кіно», винесеною ще й у назву. Це сюжетно мотивує рясну демонстрацію закулісної кінокухні і різних кінозасобів. У разі, коли кінорефлексія не є складовою частиною сюжету, навіть натяк на таке засвічення (попадання до кадру віддзеркалення оператора, тіні кінокамери, мікрофона та ін.) вважається в кіноіндустрії браком. У Вертова численні вставки-кінообрази часто виконують функції широко вживаних у телебаченні перебивок між епізодами. Кіно лише винятково практикує подібне, в разі, коли це стає авторським прийомом, своєрідною ремаркою-нагадуванням «ви дивитися кіно» (наприклад, фінал фільму «І корабель пливе» (1983) Ф. Фелліні). Розглядаючи образно-сміслові функції таких прийомів у фільмах 1970-1980-х рр., О. Трошин пояснював це впливом багатьох чинників, не останній з яких — телебачення, «ця грандіозна мозаїка мов і стилів, яка не могла не скорегувати відповідним чином естетичні настанови художника і глядача» [13, с. 127].

І хоча фільм Вертова виготовлено в дотелевізійну епоху, зразок подання «кінокухні» в нього подібний до прийнятого на телебаченні. У Вертова показана підготовка кіноапаратури до сеансу (заряджання плівки, вмикання проектора), «входження» оператора у фільм, підготовка до зйомки (установка камери, вибір плану) і сама зйомка. Подібне характерне й для ТБ: наїзд на дикторів, що розкладають папірці, або ведучих, коли вони виходять з-за лаштунків, показ студії та студійної техніки в процесі роботи. Уже клішований прийом теленовин — під час тривалого інтерв'ю давати перебивку інтерв'юера планом оператора або журналістів, що сидять у залі.

Окремо пригадаємо також наявність у вступній частині глядачів, що розсаджуються у залі, і неодноразовий показ під час фільму їх реакції на те, що демонструється. На думку В. Іванова, таким чином моделюється рецепція фільму, «показується нібито еталонна реакція глядацької зали, яку немов пропонується продовжити реальним глядачам» [9, с. 172]. Уведенням глядачів — співучасників процесу екранної дії — режисер не тільки удався до кіноімітації ще не існуючого прямого ефіру, але й перекинув місток

до сучасної практики різних телешоу, коли глядачі мають змогу бути як пасивними спостерігачами (традиційні ток-шоу), так і активними співтворцями, навіть героями передач (американське шоу Опри Уїнфрі або українське «Караоке на майдані»). Сучасне ТБ усе ширше використовує інтерактивні методи для залучення масового глядача також до заочної участі, скажімо, надаючи йому право вибору по телефону або Інтернет-голосуванням певних учасників програми (практика конкурсу «Євробачення», українське телешоу «Танцюю для тебе»).

Українці цікавим є подання самої «людини з кіноапаратом» як прохідного героя фільму. Аналогічно телеведучому він виконує функції гіда, з'єднуючи різнотематичні епізоди. При цьому оператор прагне максимально акцентувати свою присутність у центрі й усередині подій, які показуються, описати те, що відбувається, очима учасника, а не стороннього спостерігача. Немов герой екстремального реаліті-шоу, він підіймається на мостові щогли, зависає в ледіці над водопадом, лягає під колеса поїзда, що рухається. Такий доказ «входження в подію» характерний саме для телебачення, що педалює, на відмінність від кіно, «правдивість» того, що показується. У Вертова «ефект присутності» може акцентуватися по-різному. Так, у спортивному епізоді мотогонки показані зсередини дії за допомогою прийому «суб'єктивної камери» і зовні — видом оператора, що їде серед мотогогонщиків зі встановленою на кермі мотоцикла кінокамерою. Для порівняння пригадаємо сучасні зйомки олімпійських змагань із бобслею або стрибків на лижах з трампліна з обладнаною на «засобі пересування» камерою. Також показ переміщень оператора часто супроводжується позначенням у кадрі адреси репортажу, що значною мірою компенсує відсутність титрів відповідно до авторської установки на «фільм без слів», ставкою на створення міжнародної кіномови, що була б зрозумілою без перекладу. Такий собі «no comment», що практикують нині міжнародні теленовини.

Відзначимо також широкий географічний розкид того, що показується, який має в «Людині з кіноапаратом» свої особливості. З одного боку, у Вертова немає прив'язки до якогось одного міста, на відміну від конкретики відомих «міських кіносимфоній» про Берлін, Москву, Ніццу, де «географія» заявлена вже в самій назві. З іншого — його «ідеальне місто» має вельми впізнавані, а то й знакові для мільйонів глядачів місця, такі, як московський будинок «Известия» або будівля Большого театру. Інколи режисер безпосередньо зазначає місце дії і навіть дату того, що відбувається. У сцені розлучення ми бачимо заповнюваний бланк київського загсу із «записом про розлучення» і дату «6 вересня 1928». А ось вулицею мчить карета «Негайна Медична Допомога» із зазначенням службової адреси: місто, вулиця і навіть номер будинку (м. Київ, Рейтерська № 22). Щоправда, деякі

прикладі розпізнаються переважно за допомогою стопкадрів, але є й загальнодоступні моменти. Оператор сходить з борту пароплава, а біля причалу над білетною касою висить розклад рейсів з Одеси або наявна вивіска над входом до клубу, що свідчить про належність закладу одеському управлінню залізниць.

Такі «внутрішньокадрові титри» демонструють широкий географічний зріз: Одеса, Київ, Москва, Волховстрой, донбаські шахти, сталеливарні заводи Запоріжжя. Відомо, що Вертов відібрав для «Людини з кіноапаратом» чимало кіноматеріалів з «Одинадцятого» й інших своїх попередніх фільмів. Ю. Цив'ян пояснює таке вторинне використання (автоциткування) тим, що «кінокі» будували свої фільми як «груповий» текст [14, с. 450]. У звичайному кіно такі рясні запозичення — аномалія. Проте сучасні телепрограми, особливо новинні, за відсутності необхідного відеоряду постійно вдаються до використання «домашніх заготівок» з архівних відеоматеріалів, а в телесеріалах це розтиражований прийом подання «спогадів» з минулих серій.

Широта як географічного, так і тематичного діапазонів — серед основоположних принципів побудови новинних телепрограм, що прийняли цю естафету від кінохроніки. У зв'язку з цим можна лише дивуватися максимальній широті тематичного обсягу у Вертова. Його годинна «програма» містила: міську хроніку, виробництво, побут, торгівлю, сферу обслуговування, транспорт, події, подорожі, дозвілля, розваги, культуру, мистецтво, спорт та ін. Тільки спортивний блок презентував близько двох десятків(!) видів спорту. Цікаво, що З. Кракауер у своїй рецензії 1929 р. запропонував скоротити спортивні епізоди, що «несумірно розрослися, певно, в силу педагогічного запалу» [10, с. 66]. Зазначимо, що в програмах сучасного телемовлення спортивним блокам належить значна питома вага, тож 10-хвилинний спортивний епізод у передфінальній частині майже годинного фільму Вертова цілком відповідає телепропорціям сьогодення.

Неодноразово застосовується в «Людині з кіноапаратом» анімація (прийоми покадрової зйомки). Спортивний блок починається мультиплікаційною грою в «городки», а в сатирично забарвленому епізоді в пивній оживлені анімацією раки розповзаються з тарілки. У фінальній частині Вертов уводить окремих мультепізод, фактично мініфільм майже хвилиною екранного часу. Другий (або все ж таки перший?) заголовний герой — кіноапарат на тринозі — виконує подобу танцю, а закінчивши свій «механічний балет», розкланюється та йде. За задумом автора, комічність мультепізоду має підкреслюватися не лише показом посмішок глядачів, але й «ляльковою музикою на високих нотах» [6, с. 129].

Іронічність наведених мультвставок налаштовує на грайливий лад і крім іншого слугує паузою-розрядкою, що зовсім не зайве, зважаючи на підвищену складність конструкції та інфор-

маційну перевантаженість фільму. Також відзначимо, що послідовність вибудовування тематичних блоків-епізодів має свою внутрішню логіку і спрямована на продуктивніше глядацьке сприйняття. Наприклад, розслабляючий спортивний епізод колишній студент психоневрологічного інституту Вертов ставить після монтажно ускладненої центральної частини картини, а гумористична сценка танцю кінокамери дана «під завісу», перед ударною фінальною п'ятихвилинкою, що являє собою наддинамічну монтажну нарізку з усього фільму. У такому монтажному нарізі вбачається прообраз майбутніх телеанонсів і кінотрейлерів епохи розвинутого промоушену і «просунутого» маркетингу.

Численність та оригінальність кінорефлексій, як і складність конструкції, донині вражають дослідників фільму. «До речі, в «Людині з кіноапаратом» маємо не просту наративну структуру «фільм у фільмі» або «кіно про кіно» (хоча і те, й те наявне)... Фільм має структуру стрічки Мьобіуса, де «поверхні висловленого» і «акту висловлювання» переходять одна в одну», — відзначила О. Брюховецька [3, с. 55]. Додамо, що структура стрічки Мьобіуса надає можливість безлічі проходів. Таким чином, збагачуючись попередніми інтерпретаціями, ми можемо послідовно заглиблюватися в усе нові пласти і смислові підтексти. При такому методі дослідження плавність переходів, перетікань та нашаровувань міжрівневих стиків сприяє розкриттю нових граней і якостей цього багаторівневого твору.

Як теоретик і практик кіномистецтва Дзига Вертов далеко випередив свій час, закладаючи основи і принципові настанови екранного мистецтва майбутнього. Численні новації та ідеї, що впроваджував та обстоював Вертов на цьому шляху, виводять режисера за власне кінематографічні межі, зближуючи його з фігурою «пророка електронної епохи» [11, с. 35]. Демонстрація багатовекторності екранного матеріалу, обіграння його динамічних та темпоральних характеристик, входження автора-героя у фільм, заявка варіативності ланцюжка автор-виконавець-глядач, показ перемонтажу і збірки фільму в процесі «сеансу» — ці та багато інших новацій відсилають до практики інтерактивного телебачення, засобів і методик віртуальної реальності та комп'ютерних ігор, новітніх відеомедійних форм та комп'ютерно-цифрових технологій, що надає нові можливі проєкції в сприйнятті та «читанні» фільму, розкриваючи широкі перспективи подальших досліджень.

Список літератури

1. Аронсон О. Метакино / О. Аронсон. — М. : Ad Marginem, 2003. — 264 с.
2. Безклубенко С. Телевизионное кино. Очерк теории / С. Безклубенко. — К. : Мистецтво, 1975. — 277 с.
3. Брюховецька О. Монтажное кіно: українська і німецька симфонії / О. Брюховецька // Кіно-Театр. — 2005. — № 6 (62). — С. 52—56.

4. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов. — М. : Искусство, 1966. — 320 с.
5. Гева Н. «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова / Н. Гева // Кіно-Коло. — 2005. — № 26. — С. 123—124.
6. Дзига Вертов. Из наследия. Том 1. Драматургические опыты / Дзига Вертов. — М. : Эйзенштейн-центр, 2004. — 536 с.
7. Дзига Вертов. Из наследия. Том 2. Статьи и выступления / Дзига Вертов. — М. : Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
8. Зінич С. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. — К. : Мистецтво, 1971. — 184 с.
9. Иванов В. О функциях и категориях языка кино / В. Иванов // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1975. — № 7. — С. 170—192.
10. Кракауер З. Людина з кіноапаратом / З. Кракауер // Кіно-Коло. — 2003. — № 20. — С. 65—66.
11. Малькова Л. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино / Л. Малькова. — М. : Материк, 2006. — 224 с.
12. Ткач В. Мова кіно у театральних постановках Леся Курбаса «Джіммі Гіггінс», «Макбет» / В. Ткач // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. — Л., 1999. — С. 234—245.
13. Трошин А. Фильм в фильме / А. Трошин // Что такое язык кино? : сб.ст. — М. : Искусство, 1989. — С. 115—138.
14. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю. Цивьян. — Рига : Зинатне, 1991. — 492 с.
15. News and notices // Historical Journal of Film, Radio and Television. — London : Routledge, 1981. — Vol. 1. — №1. — P. 67—80.

Надійшла до редколегії 16.12.2009 р.

УДК [792.97.028.3:378.147](477.54) О. Ю. РУБИНСЬКИЙ
**ДО ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ
 ЛЯЛЬКАРІВ**

Розглядається історія формування Харківської школи лялькарів. Розкривається зміст естетичного напрямку Харківської акторської школи лялькарів.

Ключові слова: школа переживання, вивчення натури, ефект пошавлення, проживання через ляльку.

Рассматривается история формирования Харьковской школы кукольников. Раскрывается смысл эстетического направления Харьковской актерской школы кукольника.

Ключевые слова: школа переживания, изучение натуры, эффект оживления, проживание через куклу.

The author describes the history of the Kharkiv puppet theatre school. The aesthetic essence of the Kharkiv puppet theatre school is analyzed.

Key words: the school of emotional experience, study of nature, revival effect, characterization through puppet.

Для визначення головних напрямів методу виховання актора розглянемо основні принципи акторської школи, фундаментальною базою якої стала вісімдесятирічна практика Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва (ХДАТЛ), що і є метою статті. Напрямом естетики зазначеного театру відомий у світі як «Харківська акторська школа лялькаря».

Яскрава, насичена подіями, але, водночас, суперечлива історія ХДАТЛ приховує в собі безліч цінних традицій, основою яких є школа переживання. За всіх припустимих різночитань, вона є домінуючою школою акторського мистецтва харківських лялькарів. Школа трансформувалася впродовж десятиліть у певних факторах, які виключають і підтверджують її, залишаючи за собою переваги, що так блискуче втілилися у творчості майстрів — корифеїв Харківського театру ляльок.

Основоположником традицій Харківської школи лялькарів був видатний український режисер, котрий закінчив у 1923 р. Харківський музично-драматичний інститут, Іван Миколайович Шаховець, а ідея створення в першій столиці України театру ляльок належала Павлові Дмитровичу Горбенкові — художникові Межигірського керамічного технікуму, котрого згодом призначили інспектором художнього відділу Наркомпросу України в Харкові. Із 1923 р. П. Д. Горбенко разом з І. М. Шаховцем проводили активну роботу з відродження в Україні театру ляльок і в 1929 р. організували Харківський театр ляльок.

Незабаром, у 1931 р., театрові присвоюють почесне звання «Всеукраїнський Показовий ляльковий театр». Отже, досить швидко театр посів центральне місце серед усіх театрів ляльок України і став законодавцем у розвитку естетики мистецтва театру ляльок. Основою його діяльності став експеримент, що відкрив широкі перспективи розвитку театру.

Свідомо або, імовіріше, інтуїтивно, з найперших кроків І. М. Шаховець визначив точну тактику розвитку свого театру, що працював в естетиці натуралізму. Він правильно усвідомив напрям, у якому необхідно здійснювати пошуки.

1. Можна припустити, що за основу роботи з лялькою І. М. Шаховець узяв реалістичний метод. Це підтверджує той факт, що вперше в Україні, вже в 30-і рр., саме в Харківському театрі ляльок здійснювалося навчання акторів майстерності драматичного мистецтва. Зазначимо, у цій дії не було звичного для натуралістичного лялькового театру наслідування театру драматичного; це був тактичний хід, перший етап підготовки, до якого І. М. Шаховець залучив провідних майстрів драматичної сцени — акторів і режисерів театру «Березіль». Незважаючи на умовність театру Л. Курбаса, навчання здійснювалося саме в напрямі реалізму, що є основою класичного драматичного мистецтва.

2. Испитом на творчу зрілість для акторів-лялькарів було створення вистав для дорослих.

У Харкові в 1932 р., можливо, одна з перших у Радянському Союзі, була здійснена лялькова постановка для дорослого глядача опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». На одній з вистав був присутнім Л. Курбас. Є спогади свідків про те, яке враження справила на нього вистава. Постановка мала приголомшливий успіх: «Творці вистави прагнули уникнути наслідування, знайти свій власний шлях, свою версію «Запорожця за Дунаєм». Театр ляльок — театр фантастичного реалізму (виділене мною — О. Р.) — постав перед глядачами початку 30-х рр. у всій своїй пишноті» [1, с. 123].

Поступово з творчого досвіду Показового театру ляльок 30-х рр. і його подальшого розвитку в новій якості на базі театру ляльок ім. Н. К. Крупської в 50-і, 60-і і наступні роки склалася широко відома у світі Харківська школа лялькарів. Саме під безпосереднім керівництвом І. М. Шаховця виховувалися майбутні корифеї славного Харківського театру ляльок — Віктор Андрійович Афанасьєв, Любов Павлівна Гнатченко, Петро Тимофійович Янчуков та багато інших.

З приходом у Харківський театр ляльок у 1952 р. В. А. Афанасьєва розпочався новий бурхливий етап у його розвитку. В. А. Афанасьєв відродив традицію вистав для дорослих. У театрі виникла своя творча програма, формувалася школа акторської майстерності.

Під керівництвом народного артиста України В. А. Афанасьєва в колективі народжувалися унікальні постановки, що ввійшли до «золотого фонду» вітчизняної культури: «Запорожець за Дунаєм», «Чортів млин», «Ілля Муромець», «Король-олень», «Четвертий хребець», «Дванадцять стільців», «Божественна комедія», «Чарівна Галатея», «Шерлок Холмс проти агента 007, або Де сабака заритий?» та ін.

Із тих акторів, хто потім до кінця життя — середини 80-х рр., — працюватимуть у Харківському державному театрі ляльок, залишилися тільки двоє — заслужені артисти України Петро Тимофійович Янчуков і Любов Павлівна Гнатченко.

В історії Харківського театру ляльок кардинальну роль відіграла художник-постановник багатьох чудових вистав, соратник І. М. Шаховця — Євгенія Семенівна Гуменюк.

Цікавий факт: післявоєнна історія Харківського театру ляльок тісно пов'язана з ім'ям чудового театрального діяча Георгія Євгеновича Стефанова. Не будучи учнем І. М. Шаховця, він не тільки перейняв цінний акторський досвід його послідовників, а й продовжив і розвинув традиції Харківської школи лялькарів в акторському мистецтві й режисурі в співпраці з художником Є. С. Гуменюк.

Творчість Г. Є. Стефанова в співдружності з В. А. Афанасьєвим має принципове значення в подальшому розвитку театру в 50-60-і рр., вона збагатила і підняла школу І. М. Шаховця на ще більшу висоту. Крім поставлених ним вистав, Г. Є. Стефанов був ще співпостановником В. А. Афанасьєва в усіх етапних постановках театру. Збагативши досвід корифеїв, Г. Є. Стефанов, будучи за покликанням блискучим педагогом, навчав майстерності молодих акторів, ознайомлюючи їх з таємницями роботи з театральною лялькою.

Усі зазначені фактори сприятливо вплинули на розвиток післявоєнного Харківського театру ляльок, збагаченого досвідом нових поколінь режисерів, акторів і художників. Це забезпечило театрові стрімкий розвиток і дозволило йому не тільки посісти особливе місце серед колективів театрів ляльок в Україні, а й визначило його високий статус та авторитет у світовому співтоваристві лялькарів. Завдяки майстерності видатних корифеїв Харківський театр ляльок вийшов на міжнародний рівень.

Упродовж 30-х рр. і в подальші роки Харківський театр ляльок, набувши достатнього досвіду, почав розвивати натуралістичний напрям. Причому, розвиток є несподіваним для театру ляльок у принципі, тому що з об'єктивних обставин намітилася тенденція в напрямі психологічного театру.

Перша поставлена після війни вистава для дорослих «Запорожець за Дунаєм», радше, — відновлення постановки 1932 р., що мала в той час у Харкові гучний успіх. Це було правильне і вдале рішення: спочатку необхідно було знайти надійну опору для знаходження імпульсу подальшого розвитку. Як і багато інших вистав репертуару театру, «Запорожець за Дунаєм» поки ще не мав явних ознак театру психологічного, однак постановка «Чортового млина», що відбулася незабаром, у 1955 р., засвідчили елементи зовсім іншого напрямку в рамках тієї ж естетики. Власне, з «Чортового млина» почався новий відлік часу для Харківського театру ляльок.

Необхідно звернути увагу на рецензії 50-х рр. на виставу «Чортів млин», у яких можна помітити акцент на психологічному розкритті характерів дійових осіб: «Варто лише глянути на потупленого Пустельника, що семенить по сцені (Г. Стефанов), прислухатися до його скрипучого голосу, як виникав дивно смішний, сповнений гумору образ ханжі. Талант ляльководи змушував глядачів навіть на нерухомому обличчі його героя помічати то сластолюбний погляд, кинутий у сторону спокусниці, то голодне поглядання на смажену курку... З'являвся азартний, захоплений ідеєю «перевиконання плану по душах» чорт першого розряду Люциус. Стрімкий, напористий, емоційний жуїр з ріжками під циліндром додавав виставі динаміки, елегантності...» [2].

У зв'язку з цим важливо підкреслити — зародження психологічного начала привело театр до творчої перемоги, що принесла йому найвищий авторитет в усьому світі. На прикладі ХДАТЛ можна сміливо заявити, що система, розроблена великим реформатором російського театру К.С. Станіславським, основана на школі переживання, була творчо втілена в одному з найскладніших видів театрального мистецтва — театрі ляльок.

У 1969 р. за ініціативою В. А. Афанасьєва при Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського була відкрита кафедра театру ляльок. Уже маючи власний багатий досвід, театр, проте, не мав на той час власної теорії, на відміну, наприклад, від театру С. В. Образцова. Парадоксально, але в попередніх програмах навчання з майстерності актора зовсім не враховували специфіки харківської акторської школи, а основний акцент робили на досвіді та практиці петербурзької школи (ЛДІТМіК) і частково московської школи (ГИТИС). За наявності подібного в методиці і принципах роботи з лялькою ці школи мають свої специфічні особливості.

Необхідно виділити основні характеристики харківської школи, основаної на методі проживання (переживання) через ляльку. Це положення містить певні особливості, що означають, у першу чергу, пильне вивчення природи.

Відомо, що епоха натуралізму в театрі ляльок містила елементи наслідування драматичного театру. Однак в опануванні основних елементів натуралістичного театру передбачене не лише просте наслідування. Природа — реальні прояви людської поведінки і характерів — стає необхідним ступенем для переходу театру ляльок у нову якість, що не має нічого спільного, як це прийнято вважати, з театром наслідувальним, тому у вивченні природи акцент робиться не на наслідуванні людського театру, а на наслідуванні живої природи. Метод проживання через ляльку має глибше продовження, ніж у звичайному «наслідувальному» театрі. А з вивчення природи — того, що згодом, на жаль, набуло вульгарного відтінку в терміні «натуралізм», якогось відгомону реалізму у відображенні «правди життя», починається розвиток театру ляльок як виду мистецтва до інших «ізмів».

Можна вважати, що епоха натуралізму в театрі ляльок з початку 20-х до кінця 50-х рр. — епоха «опанування професії» — природний і закономірний процес, що відбиває необхідність, яку диктує звернення до реалістичного методу, який неможливо оминути і без якого мистецтво театру ляльок не може відбутися принципово.

Натуралізм — це первісний етап наближення до ляльки. Він має бути основою як провідник реалістичного методу.

Виділимо основні напрями, що, на наш погляд, передбачають вивчення природи.

1. Психологізм. Будь-який вид театру — театр психологічний, і театр ляльок у цьому разі не є винятком. Акторська школа припускає наявність визначених умов існування актора на сцені.

Наявність психологічного начала в акторському виконанні сприяє формуванню особливого стилю роботи з лялькою, який можна охарактеризувати як одушевлення «неживої матерії», тобто ляльки, що грає. Ці положення якнайкраще відповідають принципам школи К. С. Станіславського — «життя людського духу», які використовували багато театрів ляльок, але, мабуть, лише Харківський театр ляльок утілює їх якнайповніше в акторському мистецтві через естетику натуралізму.

У післявоєнний період поступово оформилися три головні регіони, що визначали основні напрями розвитку театру ляльок країни — театр С. В. Образцова (Москва), театр М. М. Корольова (Петербург), театр В. А. Афанасьєва (Харків). Зрозуміло, кожен з цих регіонів по-своєму здійснював принципи школи К. С. Станіславського. У чому, на наш погляд, відмінність натуралістичної естетики харків'ян, наприклад, від натуралістичної естетики москвичів?

Розглядаючи акторську школу театру С. В. Образцова, можна помітити, що вона ґрунтувалася на естетиці, яку можна було б позначити так: наближення людини до ляльки. З одного боку, це метод «скарікатурювання», коли акцент робився на виявленні комічного начала в людській природі, а з іншого — «романтизація» людини. Цей метод був підказаний природними особливостями тростинної ляльки, плавністю та масштабністю її жести, здатністю передавати піднесені, підняті почуття [3]. Естетична платформа С. В. Образцова виражалася в його оцінці соціальної значимості іносказання, що має «двома полюси в мистецтві: сатиру і романтичну героїку» [3].

Метод, що обрали собі харків'яни, ґрунтувався на протилежному русі — наближенні ляльки до людини. У результаті вийшов ефект пожвавлення неживої матерії. Недарма творчим девізом видатної актриси Харківського театру ляльок Л. П. Гнатченко був відомий блоківський вислів: «безособове — олюднити». Усі її сценічні творіння, що, утім, належать і до творчості інших корифеїв театру, справляли переконливе враження правдивості зображуваної на сцені біологічно живої істоти, живої демонстрації на сцені «життя людського духу».

Виставою «Чортів млин» харківські лялькарі довели, що лялька може не тільки висміювати або передавати ліричні стани своїх героїв, а й відображати психологічні рухи душі своїх персонажів, не втрачаючи при цьому і комічності характерів, і ліричних нюансів. Ця особливість харківських лялькарів підкорила і фахівців, і глядачів Московського фестивалю в 1958 р. Ляльки знаходили органіку живих істот, у них не було типового «лялько-

вого» начала, що робило набагато сильнішим враження, ніж «звичайний» ляльковий театр. І, звичайно, у цьому сенсі естетика театру В. А. Афанасьєва докорінно відрізнялася від естетики театру С. В. Образцова.

2. Методика навчання роботи з лялькою будь-якої системи полягає в аналізі і синтезові елементів руху: а) психофізика акторського тіла; б) психофізика «тіла» ляльки. Збагнення психофізичних законів існування на сцені суті розвитку пластичного мислення актора-лялькаря. Від якісного знання психофізики власного тіла залежить розуміння законів психофізики «тіла» ляльки. У цьому пункті є відмінність у підході до роботи з лялькою Харківської школи, порівняно з іншими школами і методами. У моменті, що акцентується, немає характерного для інших систем відсторонення актора від ляльки. У Харківській школі головним цільовим принципом є продовження актора в ляльці, своєрідне злиття на основі своєрідного «діалогу» з нею. Незважаючи на те, що лялька сама по собі — немовби безсловесний предмет, водночас, вона є «живим» партнером актора, оскільки має власне тіло (конструкцію, визначену художником), що об'єктивно має «завмерлі» в її анатомії пластичні «імпульси». Завдання актора — збагнути їх і зробити органічно цілісними в поєднанні з власними діями.

3. Першоосновою в набутті професії актора-лялькаря є система навчання драматичного мистецтва. Не кожен драматичний актор здатен стати лялькарем, але кожен лялькар зобов'язаний досконало володіти професією драматичного актора. У цій умові закладена основна властивість універсальної природи актора-лялькаря. Крім того, Харківська школа основною вимогою до абітурієнта обов'язково вважає здатність до перевтілення, тому основний метод навчання акторської майстерності, закладений у системі К. С. Станіславського, залишається незмінним. З першого семестру провадиться активна робота студента з майстерності актора «живого» плану.

4. Система навчання готує студента для його подальшої роботи в державному репертуарному театрі, тому важливим виховним компонентом стає добір якісної драматургії для дипломних вистав.

5. З огляду на різноманіття форм і естетичних напрямів, властивих сучасному театрові, Харківська школа базується на класичних формах театру, тому основою виховання навичок роботи з лялькою є ляльки академічної системи, традиційні для репертуарного театру в Україні і, в першу чергу, Харківського театру ляльок. У зв'язку з цим програма має два напрями в навчанні:

а) обов'язковими, профілюючими напрямками у виборі систем ляльок є рука з кулькою і тростинна;

б) інші системи — паркетна, маріонетка, міміруюча, маски тощо — допускаються як факультативна форма навчання.

Зокрема, до факультативу належить рукавична лялька. Зважаючи на те, що рукавична лялька «дублює» руку з кулькою, вона не належить до обов'язкового профільюючого курсу навчання. Її «недолік» полягає в тому, що одяання «петрушки» сковує руку і не надає такого простору для психологічного виявлення руки, як рука з кулькою. Петрушка — це переважно фольклорний персонаж традиційного народного театру ляльок, якому властива представницька стихія, тому ця система ляльки факультативно може використовуватися в окремих навчальних виставах.

Як факультатив програма також передбачає й такі форми навчання, як концертний номер і поживлення предметів. Студентові може бути запропонована така тема, однак, це зовсім не означає, що студент зможе повноцінно виконати поставлене завдання. Концертна естрада — зовсім інший вид театру, відмінний від репертуарного театру, який має свою спеціалізацію. Незважаючи на те, що розділ концертних номерів широко практикують у театральних ВНЗ, усе-таки до естради як виду театру необхідно ставитися з позицій окремої професії. Такий напрям в академічній системі навчання можливий лише в тому разі, якщо в групі є студенти, здатні працювати з лялькою на естраді. На жаль, останнім часом подібних удалих прецедентів украй мало, тому найкраще — залишити цей специфічний напрям для такого навчального театального закладу, як естрадно-циркове училище.

У нашій системі доцільніше використовувати таку форму, як академічний концерт, де можуть бути зібрані кращі вокальні, мовні, рухові, мімічні, лялькові й інші номери, етюди на поживлення предметів, фрагменти з вистав, що з'являлися протягом визначеного терміну навчання. Кращі самостійні роботи студентів оцінюють та виносять на іспит і суспільні покази.

Співробітники кафедри набули певного досвіду з методики опанування навичок роботи з лялькою, починаючи з руки, руки з кулькою і закінчуючи різними системами ляльок (рукавична, тростинна, паркетна, тіньова тощо). Кожна з методичних розробок містить тренінги, вправи з профільюючих спеціальних дисциплін з майстерності актора. Методичну роботу здійснюють провідні майстри кафедри: «живий» план — С. А. Довлетова; ляльковий план — С. Я. Фесенко. Важливою підмогою у вихованні студентів є спеціальні дисципліни — сценічний рух, ритміка, жонглювання; сценічна мова, вокал, що і нині відповідають вимогам Харківської школи на початковому етапі навчання. Однак для подальшого етапу потрібні поглиблення і продовження методичних розробок, що переключають свідомість студента до нових, складніших вимог у таких основних формах сценічного існування актора і ляльки:

- 1) традиційна форма — лялька-персонаж (ширмова вистава з тростинною лялькою);

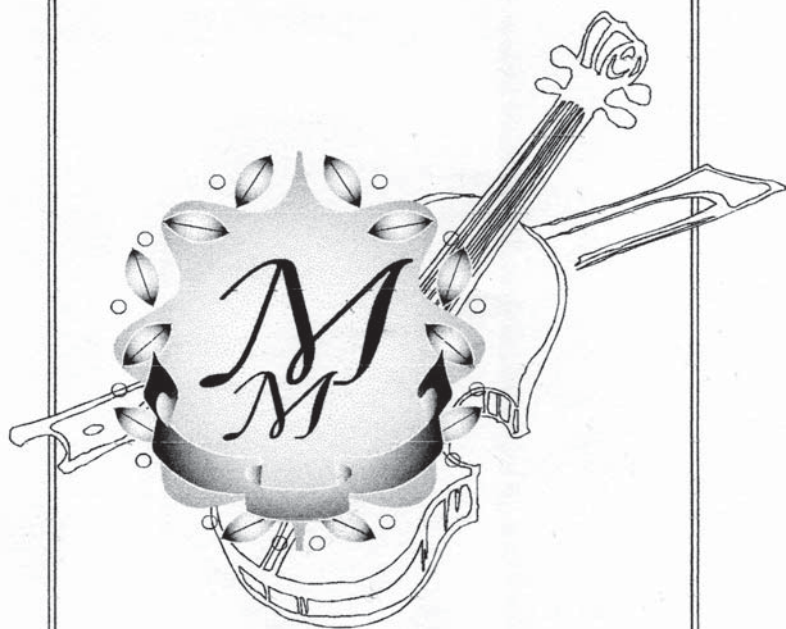
2) синтетична форма: а) актор з лялькою-персонажем; б) актор-персонаж з лялькою-персонажем (відкритий прийом з лялькою будь-якої системи).

Отже, на основі досвіду Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва розглянуто програмні установки, визначено методи виховання актора Харківської школи лялькаря, їх специфічні особливості і принципи відмінності від методів виховання в інших театральних ВНЗ.

Список літератури

1. Голдовский Б. Театр кукол Украины. Страницы истории / Б. Голдовский, С. Смелянская. — Сан-Франциско, 1998. — 265 с.
2. Николаев В. Хорошее начало / В. Николаев // Красное знамя. — 1956. — 7 янв.
3. Образцов С. Что же это такое — кукла? / С. Образцов // Что же такое театр кукол? В поисках жанра : сб. ст. / сост. И. Жаровцева. — М. : ВТО, 1980.

Надійшла до редколегії 23.12.2009 р.



*Музичне
мастество*

**ГУМОРИСТИЧНІ КАПРИЧІО ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ
АБО «ПОМИЛКИ МОЛОДОСТІ» ВЧИТЕЛЯ Й УЧНЯ
(ФОРТЕПІАННІ П'ЄСИ ГАЙДНА ТА БЕТХОВЕНА)**

«С талантом человеку не пропасть.
Соедините только в каждой роли
Воображенье, чувство, ум и страсть,
И юмора достаточную долю»

Й. В. Гете «Фауст»

Розглянуто особливості втілення гумористичних образів у фортепіанних капричіо Гайдна і Бетховена.

Ключові слова: п'єси для фортепіано, Гайдн, Бетховен, гумор.

Рассмотрены особенности воплощения юмористических образов в фортепианных каприччио Гайдна и Бетховена.

Ключевые слова: пьесы для фортепиано, Гайдн, Бетховен, юмор.

In article features of an embodiment of comic images in Haydn and Beethoven's piano capriccios are considered.

Key words: plays for piano, Haydn, Beethoven, humor.

У 2009 р. писати про XVIII ст.?! Про епоху Просвітництва?! Про творчість віденських класиків?! Що за фантазія? Намагається знайти щось нове, цікаве, значуще там, де все давно вивчено «від» і «до»? У цьому світі старих напудрених париків, бездоганного етикету, класичних продуманих композиційних рішень та інтонаційних ритмічних формул? Зі сталими музикознавчими штампами про демократизм «тата Гайдна», психологізм Моцарта і героїку бунтаря Бетховена! Із вивченим раз і назавжди тональним співвідношенням головної та побічної партій! Це навіть не смішно!

Правильно. Це зовсім не смішно. Це цікаво та захоплює. Мистецтво XVIII ст. є живим і актуальним у наші дні, тому що сюжети картин та гравюр Хогарта перекликаються з подіями сучасного життя. Багатьом інертним молодим людям не завадило б запозичити небагато винахідливості й енергії у Фігаро — героя творів Бомарше, Моцарта і Паїзієлло.

Композитори XX ст. знаходили натхнення в поезії Бернса (Г. Свиридов), п'єсах Шерідана (С. Прокоф'єв) і навіть прозі Вольтера (Л. Бернстайн). В епоху Просвітництва виникає і розвивається зінгшпіль, його дітьми в XIX ст. стали водевіль та оперета, а онуком у XX ст. — мюзикл.

Визнані нині віденськими класиками Гайдн, Моцарт, Бетховен не лише створювали правила, але й весело порушували їх у дні своєї юності.

Особливу групу у творчій спадщині цих композиторів складають твори, пов'язані з жартом, гумором, іронією, а часом і сатирою. І хоча в багатьох працях ідеться про гумор Гайдна або Моцарта та навіть наводяться приклади з їх музичних творів, об'єктом аналізу вони стають порівняно нечасто. А вже про гумор Бетховена музикознавці взагалі в більшості випадків не згадують.

У статті розглядатимуться два фортепіанні капричіо Гайдна і Бетховена. Їх аналіз покликаний виявити специфіку втілення гумористичних образів в інструментальних творах віденських класиків, ознаки спадкоємності та стильову своєрідність у кожного автора, особливості тематичних і композиційних рішень. І ми переконаємося в тому, що це — весела, жива музика, створена дотепними людьми.

Капричіо, каприс (від італійського і французького «примха», «каприз») — жанрове визначення інструментальних музичних п'єс і творів образотворчого мистецтва. Прикладами капричіо у творчості художників можуть бути імпровізаційні венеціанські ведиuti майстрів XVIII ст.: Ф. Гварді, А. Каналетто, М. Річчі; відомий графічний цикл «Капричос» Ф. Гойї.

Музичні капричіо в XVII–XVIII ст. спочатку були близькими до фантазії, ричеркару. Такі 18 капричіо Д. Фреськобальді. Поліфонічне «Капричіо в душі кводлібета» написав у 1641 р. І. Фірданк. Одночасні клавірні капричіо писали І. Я. Фробрергер, І. К. Керль, Ф. В. Марпург, Р. Муффат. Поліфонічні цикли «Капричіо та фуга» писав Н. Порпора.

Серед сюїтних композицій клавірів трапляються капричіо Й. С. Баха («Капричіо на від'їзд улюбленого брата»). П. А. Локателлі включає 24 капричіо в «Мистецтво скрипки» ор. 3. Це — віртуозні каденції, які завершували перші частини і фінали його скрипкових концертів.

Зверталися до цього жанру і багато композиторів XIX — XX ст.

Проте повернемося у XVIII ст. до віденських класиків.

Життя і творчість Й. Гайдна — показовий приклад реалізації творчої особистості в умовах епохи Просвітництва. Народжений у селі Рорау в родині каретника і куховарки, завдяки своїм музичним даним і щасливій випадковості у 8 років потрапляє до Відня. Тут Гайдн ознайомлюється з музичними творами різних жанрів, читає книги про музику, зустрічається з представниками світу мистецтва. Серед них композитори Г. Рейтер, Н. А. Порпора, К. В. Глюк, К. фон Діттерсдорф, актор І. Курц, поет П. Метастазіо.

Ніякі життєві негаразди і матеріальні проблеми (а їх було більше ніж достатньо) не впливали на його захопленість творчістю, прагнення займатися композицією. До кінця днів Гайдн зберіг рівну, привітну, веселу вдачу. Схильність до гумору,

інтерес до народної пісні, невтомний пошук оригінальних творчих рішень у сфері тематизму і композиції відзначають багато авторів, які пишуть про Гайдна.

«У творах Гайдна розкривається по-дитячому радісна душа. Його симфонії ведуть нас в неозорі зелені гаї, у веселий, строкатий натовп щасливих людей», — писав Е. Т. А. Гофман. [2, с. 28].

«Вважаю, що чарівність цього стилю криється перш за все в тому, що від нього віє свободою і радістю. Радість Гайдна — це відчуття захоплення, простодушного, невишуканого, чистого, неприборканого, безперервного; радісне піднесення панує в його *allegro*, воно помітне і там, де темп стає урочистішим, вона відчутна і в *andante*», — відзначав Стендаль. [5, с. 37].

«Гумор був невід'ємною якістю його життєрадісної натури і виявлявся у веселих музичних витівках, властивих особисто йому, Гайднові», — відзначав А. Альшванг. [1, с. 137].

Цікавим прикладом музичного твору, в якому гумор Гайдна виявився у всьому блиску і різноманітності, є фортепіанне капричіо соль мажор на тему австрійської народної пісні «Acht Sauschneider müssen sein». Створене в 1765 р., воно було опубліковане в 1788 р. Мабуть, сам композитор його цінував і зберігав. Ця доволі масштабна п'єса нагадує музичний вінегрет, в якому змішалися особливості різних жанрів і форм, безліч типів фактури і прийомів розвитку. Результат захоплюючої гри творення музики нагадує експериментальний кводлібет з однієї теми, де «все, що завгодно» виникає на основі розвитку однієї теми.

У пошуках змісту або перекладів назви цієї народної пісні знаходимо такі варіанти: «Вісім м'ясників» [4, с. 175], «Вісім холостителів кабана» [3, с. 98], «Вісім поганих кравців» [4, с. 321].

Поширена в Австрії, Моравії і Чехії, ця старовинна пісня звучить з використанням місцевих діалектів, що створює різноманітність в перекладі. Ця гра слів, можливо, спонукала Гайдна до експериментів в оригінальній і дотепній композиції фортепіанної п'єси. У ній змішалися найрізноманітніші музичні форми: куплетна, тричастинна, варіаційна, модуляційне рондо і навіть сонатна форма з дзеркальною репризою.

Текст і музика пісні пов'язані з жанровим різновидом жартівливо-ігрових лічилок, де кількість персонажів зменшується з кожним куплетом.

А всього їх вісім треба,
Щоб зарізати кабана.
Двоє тут, вони і в'яжуть,
Двоє там, вони і ріжуть,
А всього їх вісім треба,
Щоб зарізати кабана.

Такий варіант перекладу наводиться в книзі Л. Новака. Реальний текст грубуватіший і ще ближчий до народного гумору.

У бадьорій, завзятій народній мелодії чутні інтонації похідних пісень і ритм селянських танців, вгадуються ознаки менуету в його демократичному різновиді. Гайдн дбайливо зберігає інтонаційну своєрідність фольклорного матеріалу в експозиції, але в процесі розвитку матеріалу його фантазія справді невичерпна.

Уже у викладі завзятої розповідної пісенної теми (соль мажор) насторожує недотримання структурних норм. Вона будується на чергуванні несиметричних побудов з 5 і 4 тактів, що нагадують заспів і приспів. Вони утворюють тричастинну композицію $a\ b\ a$ (5 + 4 + 5 тактів). Стриманий лукавий гумор підкреслюють форшлагги, повтори коротких мотивів, паузи, зупинка з ферматою на нестійких звуках, органний пункт доміанти. Триголосна акордова фактура пов'язана з традиціями народного хорового співу.

Наступна побудова (чи то доповнення, чи то розділ, що пов'язує частини) модулює в нову тональність і є першим коротким епізодом-інтермедією. Простоту і стійкість ритмічних фігур дещо складного рефрену змінює легка повітряна імпровізація, основана на ритміці менуету. Виникають тріолі, групето, трелі, секвенції. Характер звучання раптом стає близьким до ліричної арієти.

Друге проведення рефрену (в дещо зміненому вигляді) подане в Ре мажорі. Основна тема звучить в басу і доповнюється контрапунктом верхнього голосу з новими танцювальними інтонаціями. Після одноманітних повторів коротких мотивів з висхідними гаммами виникають два додаткові такти з паузами і ферматою перед репризою тричастинної форми. Вони сприяють створенню комічного ефекту награної серйозності і багатозначності.

Зважаючи на інтерес Гайдна до однотемних сонатних форм, назвемо цей розділ побічною партією і простежимо подальше становлення композиції п'єси, розвиток пісенного матеріалу.

Друга інтермедія-епізод в обсязі 22 тактів містить контрапункти, секвенції, що модулюють регістрові контрасти і перегукування. Основою розвитку є висхідні гамоподібні мотиви з побічною партією.

А далі починається забавна плутанина. З погляду форми рондо або варіацій, які характерні для подібних п'єс, помилка слідує за помилкою. Та і класичною сонатною розробкою цей розділ складно назвати.

Третє і четверте проведення пісенної теми (варіації №№ 2, 3) звучать у ля мінорі і мі мінорі. У них матеріал головної партії (рефрену) даний зі зміною структури теми ($a\ b$ замість $a\ b\ a$). У наступних інтермедіях виникають нові мотиви: то з патетичним пунктирним ритмом, то з несподіваними чуттєвими секундовими затриманнями, групето і форшлагами в мелодії. Зменшений

септакорд і органний пункт домінанти в гармонії підсилюють трагікомічний ефект. Завершує перший розділ розробки фрагментарне проведення першого елементу теми (5 тактів) в тональності До мажор з мелодією в тенорі і п'ятій інтермедії, для якої характерні тональний розвиток, секвенції, органні пункти.

Другий розділ розробки відкривається проведенням матеріалу побічної партії в основній тональності Соль мажор. Нова суперечність класичним правилам! Мелодія звучить у тенора, фактура відповідає експозиційному розділу. Можливо, це — початок дзеркальної репризи, або автор пригадав про тональні закономірності рондо і варіацій? Запитання залишається без відповіді, оскільки з огляду на всі вказані форми весела гра з нарочитими помилками продовжується.

Структура III у шостому проведенні теми (а b) скорочена. У шостій інтермедії звучить матеріал об'єднуючого розділу експозиції. Секвенції і контрапункти в цьому епізоді приводять до нового проведення першого елементу пісенної теми в тональності сі мінор (а).

Сьома інтермедія — несподіваний епізод з особливостями кульмінації і каденції. Цей імпровізаційний фрагмент із серією хвилеподібних арпеджіо в мелодії оснований на еліптичних зворотах з широким використанням мінорних тональностей, інколи вельми далеких від основної. Тут звучать малий мажорний і зменшений септакорди та їх похідні, чергуються тональності сі, фа-дієз, мі, до-дієз, соль-дієз мінор... а завершується все абсолютно несподіваним До мажором!

Третій розділ розробки утворюють восьме і дев'яте проведення рефрену з відповідними їм інтермедіями. Повертається первинна структура пісенної теми, але виникає прикра помилка! Немов забувши про елементарні правила спорідненості тональностей, автор «ненавмисно» потрапляє у сферу бемолів. Виникають Фа мажор, Сі-бемоль мажор і навіть соль мінор! Схвильовано звучить пульсація тріолей в акомпанементі.

Але ось і довгоочікувана реприза. Її відкриває проведення побічної партії в Соль мажорі, який раптом змінюється однойменним мінором. Усупереч усім очікуванням у десятій інтермедії продовжується тональний і поліфонічний розвиток. Одинадцять проведення рефрену звучить у Сі-бемоль мажорі, за ним слідує матеріал об'єднуючої партії в Соль мажорі і невеликий епізод, який нагадує розробку. Реприза головної партії повертає веселий завзятий характер пісні і стверджує основну тональність Соль мажор. Завершує твір енергійна бравурна кода, побудована на мотивах основної теми. Після нарочито урочистих завершальних акордів читаємо характерний для Гайдна запис: «*Fine laus Deo*» («Закінчив, слава Богові»).

«З цієї веселої пісеньки Гайдн створює таку ж веселу п'єсу. У варіаціях він не уникає і мінорних тональностей, пасажі і арпеджіо додають жвавості темі, що виникає то в правій, то в лівій руці. До завершальних стрет в кінці періоду Гайдн тримає в напруженні увагу виконавця, якій не доводиться скучати». Так коментує Л. Новак цей твір [4, с. 175].

У процесі розвитку теми веселої пісеньки утворюється оригінальна п'єса.

У 13 повних і скорочених проведеннях рефрену трапляється 9 різних тональностей, що пов'язано з формою модуляційного рондо. Фактурний розвиток теми при збереженні мелодійного рельєфу — характерна особливість класичних варіацій.

У чергуванні варіаційних проведень теми рефрену та інтермедій-епізодів виникають зв'язки з широким спектром музичних жанрів. Серед них: пісня, менует, танцювальний награвш, урочиста увертюра, героїчна і сентиментальна арія, інструментальна фантазія. Порядок їх виникнення не зумовлений смисловим змістом фольклорного першоджерела або логікою образного розвитку. Визначальними тут є принцип імпровізації, свобода авторської фантазії. Ефект несподіванки сприяє створенню гумористичних ситуацій.

Вільне трактування репризи пов'язане з експериментами автора у сферах трихчастинної і сонатної композицій. «Вольности, которые Гайдн разрешает себе в небольших сравнительно построениях, обычно связаны с одной из основ его личности и творчества — с юмором, а шире — со скерцозностью и, еще шире, жизнерадостным оптимизмом, который стремится проявить себя в самых осязательных формах. Построение же целостной конструкции на основе эффектов юмора, комизма — задача гораздо более трудная, а с точки зрения логики — рискованная», — відзначає В. А. Цуккерман [6, с. 81]. Проте в Капричіо соль мажор це завдання вирішене справді блискуче.

Творчість Бетховена завершує епоху віденських класиків. Сучасники і наступні покоління наділили його масою епітетів: неординарна особистість, людина, що зуміла подолати мінливості долі і реалізувати в музиці геніальні новаторські творчі ідеї, Титан, борець, «Шекспір мас». Аналізуючи твори Бетховена, основну увагу музикознавці традиційно приділяють драматичним, трагічним, філософським образам.

З урахуванням порівняння з Шекспіром, пригадаємо рядки з трагедії «Гамлет»:

«Він людина був, людина у всьому;

Йому подібних мені вже не зустріти» (Переклад М. Лозинського).

Можна з упевненістю припустити: «ніщо людське йому було не чуже». Зокрема — доброта, оптимізм, відчуття гумору. Пригадаємо забавний початок фіналу його Першої симфонії, триумфуючі танцювальні мотиви у швидких частинах Сьомої симфонії, епізоди скерцо деяких фортепіанних сонат, простодушну веселість фіналу Сонати № 25 для фортепіано, «Пісню Мефістофеля про блоху» на слова Й. В. Гете з «Фауста», застільні пісні в його вокальній творчості. Сучасники вважали одним з кращих творів молодого Бетховена септет Мі-бемоль мажор ор. 20. Створений у 1800 р., він тісно пов'язаний з традиціями віденської побутової музики, наповнений гумором і веселістю, а у варіаціях звучить мелодія німецької народної пісні «Die Losgekaufte».

У першій половині 1790-х рр. Бетховен був учнем Гайдна. Через декілька років він написав не тільки три фортепіанні сонати ор. 2, присвячені Й. Гайдну (1796 р.), але й масштабну фортепіанну п'єсу соль мажор (ор. 129). «Лють через втрачений гріш, що вилилася в капричію» — така повна назва цього опусу, що є його короткою програмою. При всій відмінності творчих індивідуальностей вчителя і учня цей твір дозволяє знайти ознаки спадкоємності, загальні моменти в передачі гумористичних образів.

Обидві п'єси (Гайдна і Бетховена) написані для фортепіано, їх музичний тематизм належить до народножанрової сфери. Вони пов'язані з жанром капричію, в них вільне індивідуальне трактування набуває форми рондо. Проте твір Бетховена жодною мірою не є учнівською варіацією на тему Гайдна. Автор демонструє своє бачення комічного, реалізує різні принципи його втілення.

Початок твору — експозиція основної теми, введення в образну ситуацію. На фоні стійкої акордової пульсації звучить весела безтурботна тема з висхідним рухом фанфарних фраз і жартівливо-галантними мотивами, що начебто щебечуть у високому регістрі. Мелодійна основа рефрену поєднується з жартівливими пісеньками або завзятою полькою. Структура основної теми (a b a) є простою репрізною тричастинною формою з чергуванням нормативних восьмитактових побудов, зіставленням Соль мажору і паралельного мінору. Починаючись немов здалеку на піано, в репрізі музика звучить форте, ще радісніше й упевненіше.

Побудова експозиційного розділу Капричію нагадує нормативне класичне рондо з чергуванням структурно завершених і тематично самостійних рефренів та епізодів. Деяко незвичайний його тональний план з використанням соль мінору і Мі мажору в епізодах. Проте ці контрасти компенсуються структурною стійкістю основних розділів.

Перший епізод написаний у характері бравурного етюд або експромту з ознаками скерцо. Обидва розділи простої двочастинної форми будуються на чергуванні низхідних арпеджованих

пасажів шістнадцятих із секвенціями, зіставленням соль мінору і Сі-бемоль мажору.

На початку рефрену, що звучить після першого епізоду, несподівано виникає Мі-бемоль мажор, мелодія проходить у басу. І хоча незабаром повертається основна тональність, музичні жарти продовжуються. Мелодія доповнюється форшлагами, у варійованій репризі простої тричастинної форми виникають допоміжні хроматичні звуки, стрибки на широкі інтервали.

У другому епізоді (Мі мажор) виникають контрасти героїчних маршових акордів і вкрадливого лукавого скерцо зі звучанням стакато. Забавний характер діалогу різних образів підкреслюють і контрасти динаміки, фактури, регістрів.

Ближче до середини форми стійка рівновага зникає. Композиція набуває ознак модуляційного рондо. Рефрен проводиться в далеких тональностях Ля-бемоль мажор, Сі-бемоль мажор, а епізоди набувають вигляду розділів, що розробляються, з тональним, мотивним, фактурним розвитком основної теми і залученням імпровізаційних каденційних побудов. Найцікавішим є завершальний розділ, де важливу роль виконують поліфонічні прийоми: канони і фугато. Проте панують у музиці нарочита хаотичність і фрагментарність, структурна дрібність, фактурні і динамічні контрасти. Іронічне ставлення автора до того, що відбувається, відображають «режисерські» ремарки-коментарі: *piano dolce*, *forte ben marcato*, *pianissimo calando*.

Усе це нагадує комічну сценку-розповідь з чергуванням різних контрастних ситуацій: початкова безтурботність змінюється виявленням пропачі. У душі героя виникає розгубленість, пробіски надії змінюються хвилюванням, що посилюється. Блукання по тональностях і хаотичні зміни типів фактури немов передають лють усвідомлення безуспішних пошуків. Від звуків початкової веселої і безтурботної польки музика переходить до бурхливих хроматичних пасажів, трелей і арпеджіо, що нагадують обурене гарчання.

Комічним є і співвідношення понять «лють» (сильний гнів) і «гріш», тобто дрібна монета. Пригадаємо вирази «бура в стакані води», «багато галасу даремно», «справа не варта виїденого яйця». І хоча це всього лише музичний жарт, він спонукає до роздумів про необхідність зберігати людське обличчя в будь-якій ситуації.

Створені з нарочитими помилками фортепіанні капричіо Гайдна і Бетховена водночас демонструють віртуозне володіння композицією, дарують нам гумор, усмішку, захопленість творчістю, що так характерно для майстрів мистецтва XVIII ст. Ці твори близькі і зрозумілі людям різних епох. Аналіз форми, ладогармонійного стилю, тонального розвитку, фактурних рішень у цих творах порівнюємо з читанням цікавої книги. Він дозволяє суміщати навчання із захопленням, пізнання з розвагою.

І в цьому — вічна цінність мистецтва епохи Просвітництва і музики віденських класиків.

Перспективою подальших досліджень є виявлення й аналіз багатьох інших творів віденських класиків, в яких провідне значення має гумористичне начало.

Список літератури

1. Альшванг А. Йосиф Гайдн / А. Альшванг // А. А. Альшванг. Избранные сочинения в двух томах. Том 2. — М. : Музыка, 1965. — С. 5–34.
2. Гофман Э. Т. А. Крейсериана // Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах. Том 3. — М. : Госиздат худ. лит., 1962. — С. 9–102.
3. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.
4. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
5. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии / Стендаль. — М. : Музыка, 1988. — 640 с.
6. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1. — 175 с.
7. Шекспир В. Гамлет / В. Шекспир // Избранные произведения в двух томах. Т. 1. — СПб. : 1997. — С. 663–806.

Надійшла до редколегії 02.11.2009 р.

УДК 787.3(477.83) «17/18»

О. К. ЗАВ'ЯЛОВА

ТРАДИЦІ ВІДЕНСЬКОЇ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ І ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА КІНЦЯ ХVІІІ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Висвітлюються традиції віденської салонної культури в музичному мистецтві Львова. Просліджується їх вплив на еволюцію інструментального, зокрема віолончельного, виконавства кінця ХVІІІ — першої половини ХІХ ст.

Ключові слова: Львів, віолончель, музичне мистецтво.

Освещаются традиции венской салонной культуры в развитии музыкального искусства Львова. Прослеживается их влияние на эволюцию инструментального, в частности виолончельного, исполнительства конца ХVІІІ — первой половины ХІХ ст.

Ключевые слова: Львов, виолончель, музыкальное искусство.

The traditions Viennese and salon of culture in development of musical arts of the Lviv are highlighted. Their influencing on the evolution of the instrumental, in particular, violoncello art of the end ХVІІІ - the first half of the ХІХth century are traced.

Key words: Lviv, violoncello, musical art.

Посилена увага до історії розвитку всіх ланок музичної культури України пов'язана зі звернення до таких її сфер, як камерне і сольне інструментальне виконавство. Кожному регіонові сучасної України, яка наприкінці XVIII — в першій половині XIX ст. територіально була поділена між декількома могутніми державами, були притаманні характерні особливості в цьому процесі. Отже, актуальність роботи полягає в розгляді регіональної специфіки (на прикладі Львова) розвитку віолончельного виконавства зазначеного періоду.

Розвиток інструментального мистецтва початкового періоду у Львові відбувається за умови його безупинного поширення на всіх рівнях музикування. Насиченість, навіть бурхливість громадського музичного життя, зрозуміло, були неможливими без участі інструменталістів, що підтверджується багатьма історичними відомостями [6, с. 30]. У досліджуваній період інструментальна музика набула поширення в Європі: наприклад, Польща, до складу якої до 1772 р. входив Львів, за кількістю інструментальних капел у XVIII ст. суперничала тільки з Англією [1, с. 258]. Однак музикування вищого рівня, що передувало публічній концертній практиці, до початку XIX ст. здійснювалося і у Львові, й загалом у Європі, приватним шляхом, у домах заможних аристократів-аматорів та інтелігенції.

Зростання професійності в любительській сфері — характерний процес у багатьох видах мистецтва того часу в усіх країнах європейського простору. Стиль побутово-аматорської культури, що виник у Відні і визначався поняттям «бідермаєр», був співзвучним музичній культурі Львова, тому що нові умови соціально-культурного життя «з метрополії природно перенеслися в провінцію». Мета статті — виявлення впливу традицій віденської салонної культури на розвиток інструментального (зокрема віолончельного) мистецтва Львова.

Поняття «бідермаєр» утворилося від псевдоніма пародійного вигаданого німецького поета-філософа (звідси його дещо іронічний відтінок). Своєю суттю стиль бідермаєр, будучи породженням романтизму, частково протистояв світовідчуттю розвинутих напрямів останнього, являв собою ніби зворотну його сторону. Драматичним подіям історії відтепер протиставлявся затишок замкненого домашнього середовища, індивідуалістичним пориванням романтичного героя — зручність і комфорт приватного життя звичайної людини. Усе це відбилося в поступовому згасанні бунтарського світосприйняття ранніх романтиків на тлі життєздатних іділічних уявлень сентименталізму, що збереглися.

Зазначені явища спричинили те, що під умовною назвою «бідермаєр» розумівся не стільки стиль мистецтва, скільки стиль життя, стиль того культурного середовища, в якому невіддільно

перехрещувалися ознаки витонченого ампіру як різновиду класицизму, що відходив, із романтичними мотивами. Через подібну стильову невизначеність епохи бідермаєр не можна виокремити чіткими хронологічними межами, прийнятими в західноєвропейському мистецтвознавстві (період між Віденським конгресом 1815 р. і революцією 1848 р.) [9, с. 157]. Найскладнішим є це питання в неконкретному мистецтві музики.

Близько середини XIX ст. посилилося протиріччя між бажаннями публіки отримувати від мистецтва насолоду і задоволення та прагненням митців до втілення в ньому філософських ідей, серйозних і щирих почуттів. Висловлювання 1852 р. Г. фон Бюлова стосовно співацького мистецтва Г. Зонтаг, що, не відрізняючись особливим драматизмом і змістовністю, мало приголомшливий успіх у слухачів, трактується як зразок зіткнення двох епох. Бюлов різко виступає «проти цього мистецтва розкоші, яке є заклятим ворогом всякого правдивого мистецтва, ... проти цієї телеологічної віртуозності, проти прагнення однієї тільки вокальної досконалості, що неминуче супроводжується обов'язковим жіночим кокетством» [9, с. 135].

Салонна культура, породжена тим самим романтизмом, інтегрувала зрештою в бідермаєр, що і в другій половині століття міцно втримував свої позиції. Відвертим виявом стилю була творчість відомого «короля вальсів» Й. Штрауса-сина, представника саме віденської салонної культури, що тільки в 70-х рр. звернувся до оперети — «метажанру» мистецтва бідермаєр.

Загальні особливості стилю бідермаєр в музиці виявляються в поетизації побутових жанрів, салонній манері виконавства, втіленні ідилічних або містичних образів, характерному народнопісенному тематизмі та ін., що притаманні і львівській музичній культурі того періоду. Деякі музикознавці схильні вбачати в цьому «регіональні» прояви романтизму. Так, на думку Л. Кияновської, у Львові опрацьовувався «німецький, або ще конкретніше, «віденський» романтизм» [4, с. 38]. Проте все зазначене репрезентував і сентименталізм, що передував романтизмові і був, у свою чергу, своєрідною сполучною ланкою між ним і бароко. Виникла аматорська культура багато в чому була замішана на сентименталізмі з його культом «дружби» і товаришування, прагненням до гуртування і реалізації в цих об'єднаннях загальних устремлень та інтересів. До того ж сентименталізм був більше відповідним культурній ситуації європейської провінції: саме в кульмінаційний період його розвитку (кінець XVIII — початок XIX ст.) ще до прояву романтизму в музичному мистецтві Львова відбулося багато його типових ознак.

Набувши розвитку в просвітництві, сентименталізм певною мірою був реакцією на раціоналістичні класичні установки. На

протилежність культу розуму, що панував у класицизмі, він спрямовувався на вияв чуттєвості (*sentiment* — від французької — почуття), властивий не лише аристократам чи обраним, а й простим людям. Звернення митців до почуттів людей нижчих верств зумовило інтерес до їхнього психологічного стану, сприяло процесу демократизації мистецтва.

Найзначнішого виявлення сентименталізм набув у літературі, де сприяв усуненню класичної ієрархії жанрів на «високі» та «низькі», демократизації мови художніх творів, посиленню інтересу до внутрішніх почуттів. Крім того, сентименталісти ідеалізували життя на лоні природи, вбачаючи в цьому свободу від будь-якого пригнічення, їм був притаманний зайвий антираціоналізм. Позитивне в сентименталізмі відбилося в нових жанрах і формах, психологічному аналізі, інтересі до життя простої людини, людського існування тощо. Водночас домінували типові мелодраматичні ознаки — нудотність, слізливість, моралізаторство та ін.

Серед усіх мистецтв прихильники сентименталізму окремо виділяли музику, зважаючи на природу музичного мистецтва, що є «мовою почуттів», яка «торкається» сердець слухачів. При цьому основоположного значення набувала мелодика, як засіб виразу всієї образно-емоційної палітри. Збагачення інтонаційно-мелодичної виразності сприяло розширенню образно-жанрової сфери, що, у свою чергу, впливало на змішування музичних жанрів. Прояви сентименталізму в інструментальній музиці вбачаються у творчості композиторів мангеймської школи, які для підсилення виразності вперше використали оркестрову динаміку, наповнили мелодику чуттєвими інтонаціями «зітхань» тощо. Певні його елементи притаманні й мистецтву віденських класиків 1770-х рр. [7, с. 492].

Саме під час поширення в Європі сентименталізму у Львові виник міський театр (1776). Його відкриття слугувало поштовхом до наступного етапу еволюції музичної культури, тому що в театрі, де демонструвалися переважно музично-драматичні вистави, для їх супроводу був необхідний оркестр. Загальна кількість вистав і прем'єр та поставлених сучасних творів (до 120 на рік) є підтвердженням як відповідного рівня музикантсько-вокальних кадрів, так і мобільності слухачів щодо сприйняття нової музики. Звідси львівському театрові кінця XVIII — початку XIX ст. справедливо приписують функції «енциклопедії» для тогочасної публіки [6, с. 32].

Створення оркестру і його подальша діяльність підіймають інструментальне мистецтво міста на новий рівень. Згідно з прийнятою європейською практикою, театральний оркестр був одночасно і концертною одиницею. Разом з добре підготовленими інструменталістами-аматорами колектив брав участь у публічних

концертах чи інших музичних заходах міста. Доволі високого рівня оркестр сягнув в останнє десятиліття XVIII ст. під керівництвом Й. Ельснера (майбутнього вчителя Ф. Шопена). Цей видатний музикант здійснив у 1796 р. спробу організації у Львові «Музичної академії». Саме так називалися в Європі публічні концерти, до програм яких входили і симфонічні твори, і концертна музика, і сольні вокальні й інструментальні виступи. Отже, за характером діяльності львівська «Музична академія» стала прототипом музично-філармонічного товариства. І хоча це об'єднання проіснувало лише рік, слід відзначити, що воно було одним з перших у Європі.

Порівняно з широким використанням у європейській оркестровій та ансамблевій практиці гамби, в розвитку інструментального мистецтва Галичини цієї доби не набуло значного поширення гамбове мистецтво. Тут в побутовому музикуванні було поширене використання басолей чи басетлей тощо — інструментів віолончельного типу, які згодом природно і замінила віолончель. Радше це пояснюється тим, що слуховому еталону слов'янської ментальності, схильній до мрійливості та меланхолійності, був співзвучним притаманний віолончелі вияв сентиментальності. Зазначена особливість була зумовлена характером звучання інструмента, відповідному культові меланхолії, особливо поширеному саме в бароковій інструментальній стилістиці, що мав велику історію в європейській культурі. Серед усіх інструментальних жанрів саме у віолончельному мистецтві сентименталізм проявився найсильніше: протягом майже всього XIX ст. у віолончельних творах переважав сентиментально-романтичний стиль висловлювання. Гамба ж, на противагу віолончелі, більше відповідала звуковому ідеалу Ренесансу і найбільшій популярності набула у Франції, основу менталітету і музичності якої становили жвавість і моторика.

Про значний рівень розвитку віолончельного виконавства Галичини наприкінці XVIII — початку XIX ст. свідчить діяльність Роха Ванського і Фердинанда Кремеса. Про обох, на жаль, залишилися дуже скупі біографічні відомості. Так, Ванський (пом. близько 1810 р.) був дядьком відомого музиканта Кароля Курпінського й до 1808 р. вони разом грали в придворному оркестрі Ф. Поляновського в Мошкові. Відзначається, що при дворі Поляновського постійно виконувалися твори Гайдна та Моцарта. Отже, виконання подібного репертуару потребувало неабиякої музикантської вправності, й Р. Ванський мав бути непоганим віолончелістом. Це ж припущення висувається з приводу попередньої діяльності віолончеліста в Познані як соліста і в дуетах з братом — скрипалем Я. Ванським [1, с. 262]. Сумісне музикування з дядьком, очевидно, виявило потяг до віолончелі і в Кур-

пінського: історики згадують його як віолончеліста у квартетній грі разом з Липінським у салоні гр. Лончинського [3, с. 12].

Ф. Крмес був одним з нечисленних учителів Кароля Липінського. Л. Раабен характеризує його як одного з найблискупіших львівських музикантів, що чудово володів віолончеллю, грав «з аркуша» твори будь-якої складності, займався композицією, захоплювався літературою [8, с. 73]. Звичайно, він справив неабияке враження на юного Липінського, що прибув з провінції. Кароль почав навчатися в Крмеса віолончелі, і невдовзі вже виступав публічно з концертами Б. Ромберга, Ж. Ламара і камерним виконавцем. Як віолончеліст Липінський у ранній період творчості брав участь у концертах скрипаля Й. Бема, що мешкав тоді у Львові, а 1823 р. виконував партію віолончелі в тріо французького скрипаля Ж. Ф. Мазаса, що за його запрошенням приїздив до Львова.

З цього приводу неабиякий інтерес викликає виконавська стежа самого К. Липінського (1790-1861). Спадковий музикант (батько тривалий час служив капельмейстером у кн. Потоцьких), він від природи мав феноменальні музичні здібності. Фактично самотужки навчившись грати на скрипці, Кароль у подальшому захопився віолончеллю, яку змінили диригування й композиція. Оселившись 1799 р. у Львові, він набув популярності в салонах місцевих магнатів як соліст і квартетист. Значною мірою цьому сприяло музикування в домашньому квартеті з братами — скрипалем Феліксом і віолончелістом Антоном. Практика сумісної гри сприяла формуванню чудових ансамблевих якостей та гарного знання квартетного репертуару. Відзначена ж популярність квартетного мистецтва й обізнаність з ним не лише виконавців, але й публіки, підтверджує поширення в музичній культурі Львова того часу і салонного типу музикування, і інструментального, зокрема віолончельного, виконавства, як невід'ємної складової квартетної гри.

Концертному стилю Липінського були притаманні масштабність, кантілена широкого дихання, великий, об'ємний звук, напориста гра (що, до речі, й нині характерні львівській скрипковій школі). Багато в чому ці якості були напрацьовані завдяки віолончелі. Дослідники творчості Липінського визнають, що деякі прийоми віолончельної технології відіграли велику роль у звільненні рухів його лівої руки, а віолончельне звукодобування значно вплинуло на силу й потужність звука при грі на скрипці, що визнавав і сам Липінський [3, с. 96-97]. У майбутньому Г. Венявський та Й. Йоахим — учні Липінського та його вихованця С. Сервачинського — запроваджували на європейських підмостках тип саме подібного концертного «подання». Зрозуміло, що започаткована вона була виконавською манерою Липінського.

Надзвичайне «симфонічне» трактування скрипки Липінським не відповідало ліричному спрямуванню салонної культури, поширеної в перших десятиліттях ХІХ ст. Гра віртуоза різко суперечила вишуканому концертно-віртуозному напрямку, з одного боку, і стилю бідермаєр — з іншого, і не сприймалася переважною частиною тогочасної публіки. У той час скрипаль досягав успіху через винаяткову музичну переконливість і віртуозну майстерність. Випереджав він побратимів-віртуозів і широтою мислення, включаючи до свого репертуару не лише власні твори, що було тоді загальноприйнятим у концертній практиці, але й концерти Віотті, Шпора, Лібона, сонати Тартіні, Бетховена, інші твори Байо, Роде, Крейцера, Паганіні та ін. Подібний підхід (концертна манера і репертуарна політика) більше відповідали виконавському стилю романтичної доби другої чверті століття. Відтоді гра Липінського стала певним еталоном, по якому оцінювали інших концертантів. Відтепер у Європі віртуоза прозивали «північним (або польським) Паганіні», Р. Шуман вважав його одним з «великих скрипалів нового часу», а львів'яни — національним героєм.

Зазначені форми музичного життя застосовувалися у Львові до середини ХІХ ст.: час від часу в місті влаштовували подібні музичні «академії», в яких, зазвичай, брав участь театральний оркестр разом з аматорами. У таких «академіях» виконувалися різноманітні (часто досить великі та складні) твори, до участі в них запрошували видатних виконавців-гастролерів. До організації такого типу заходів безпосередньо був причетний і К. Липінський. Так, улітку 1812-1813 рр. у міському саду він організовував серії концертів на зразок сучасних музичних фестивалів. У подальшому він відновив цю концертну практику у формі постійних концертних абонементів, в яких виконувалася переважно камерна музика.

Цікаво відзначити, що серед віртуозів, які виступали в першій половині століття у Львові, за кількістю і значимістю переважали скрипалі — Ж. Ф. Мазас, І. Шуппанціг (приїздили за особистим запрошенням К. Липінського), Л. Герц, Ф. Липінський, Ю. Белявський, Т. Кучинський, Дж. Грассі, Л. Сальваті, А. Борер, У. Буль, Т. Оттаво, А. Паріс, Й. Качковський та ін. Піаністи, крім Ф. Ліста, представлені значно скромніше — М. Шимановська, Ю. Крогульський, Крамер, Келлерман, О. Кольберг, Долежаль та ін. Були представники й інших спеціальностей, зокрема віолончелісти Й. Вагнер, С. Косовський, Б. Ромберг, контрабасист А. Даль'Окка, а також співаки, гітаристи, духовики. Окремо необхідно відзначити родину Контських і вже згаданого віолончеліста Ф. Кремеса.

Безпосередній інтерес у цьому спискові викликає ім'я Самуеля Косовського (1805 чи 1812 — 1861). Здобувши музичну освіту у Варшавській консерваторії як скрипаль, Косовський згодом пе-

рейшов на віолончель. У 30-х рр. XIX ст. він протягом десяти років мешкав у Львові, співпрацював з Липінським, який передрікав йому блискуче майбутнє [2, с. 198], був прийнятий до місцевого музичного товариства і удостоєний звання «почесного члена Львівської консерваторії». Про обдарування й майстерність митця свідчить і великий успіх, що всюди супроводжував його виступи, а також «звичайне» порівняння його з найзначнішими віолончелістами свого часу — Ромбергом, Серве та Борером.

Опанувавши віолончель радше самотужки, деякі прийоми віолончельної техніки Коссовський, зрозуміло, запозичив безпосередньо зі скриpkової практики. Віртуозну майстерність, легкість та вишуканість гри віртуоза, що виконував на віолончелі і скрипкові твори (концерт Крейцера, «Фантазію» Липінського та ін.), дослідники приписують саме його «скрипковому минулому» [2, с. 200]. Але, на нашу думку, важливу роль відіграла і загальна атмосфера епохи. Данина тогочасному вихованню і смакам виявилася в Коссовського перш за все в салонно-сентиментальній спрямованості його творчості — виконавській манірності та творах типу фантазії «Слов'янський вінок», «Спогади про Шопена», на решті у «Венеціанському карнавалі» — відвертому наслідуванні Паганіні, чи п'есах, зроблених на кшталт салонних скрипкових витворів («Прогулянка при місяці», «Буря і молитва»). Отже, Коссовський достатньою мірою був людиною свого часу і в його мистецтві вповні втілений обожнюваний пересічною публікою стиль бідермаєр.

Загалом, відзначені факти володіння багатьма митцями одночасно кількома струнними інструментами свідчать про певну універсальність виконавської технології, що, у свою чергу, спричиняло недостатнє виявлення інструментальної специфіки. Проте, з іншого боку, опанування скрипками віолончелі (Липінський, Курпінський) або перехід зі скрипки на віолончель (Коссовський) відбиває процес взаємозбагачення виконавських навичок і виокремлення таким чином специфічних особливостей і скрипки, і віолончелі. Отже, саме універсальний підхід у грі на струнних інструментах значною мірою і зумовлював становлення виконавської специфіки кожного.

Важливу роль у розвитку віолончельного мистецтва Галичини першої половини XIX ст. відігравав і соціальний фактор. Адже більшість із згаданих митців були поляками за національністю. Причетність значної частини виконавців до західноєвропейського типу культури уможливлювала запровадження подібної моделі на львівських теренах, що в цілому відбилося в переважному функціонуванні в музичному просторі Львова традицій віденської культури бідермаєра. Міцність цих традицій була порушена лише у 80-х рр. XIX ст. протиставленням вишуканому

«шопенівському» піанізму К. Мікулі, котрий посідав значне місце у фортепіанному виконавстві Львова, «лістівської» лев'ячої маєри його учня Р. Шварца.

Перспективами подальших досліджень може стати розгляд еволюції віолончельного мистецтва у Львові в другій половині XIX — на початку XX ст., що безпосередньо пов'язано з попереднім етапом, який розглядається в статті.

Список літератури

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Т. 1. Виолончельная классика / Л. Гинзбург. — М.-Л. : Музгиз, 1950. — 513 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Т. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века / Л. Гинзбург. — М. : Музгиз, 1957. — 580 с.
3. Григорьев В. Ю. Кароль Липиньский : монография / В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1977. — 160 с., нот.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст. : навч. посіб. / Л. Кияновська. — Чернівці : Книги ХХІ, 2007. — 424 с.
5. Львова Е. П. Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр (+CD) / Е. П. Львова и др. — СПб. : Питер, 2007. — 464 с.: ил.
6. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х т. Т. 1. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. — Львів : Сполом, 2003. — 288 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 672 с.
8. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов : биогр. очерки / Л. Раабен — Л. : Музыка, 1969. — 263 с., портр.
9. Хонолка К. Идол бидермейера Генриетта Зонтаг / К. Хонолка // Великие примадонны. — М. : Аграф, 2002. — С. 120–144. (Серия: Из кладовой истории. Волшебная флейта).

Надійшла до редколегії 05.11.2009 р.

УДК 78.0836.071.1(477)

А. І. ПЛОТКІНА

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ ДОБИ «МОДЕРНУ»

Висвітлюються творчі пошуки західноукраїнських композиторів першої третини XX ст., зокрема в жанрі інструментальної мініатюри.

Ключові слова: синтез, жанр, діалогічність, модерн.

Описываются творческие поиски западноукраинских композиторов первой трети XX ст., в частности в жанре инструментальной миниатюры.

Ключевые слова: синтез, жанр, диалогичность, модерн.

Described creative quest of composers from the west region of Ukraine of the first one third XX cent., in particular in genre of the instrumental miniature.

Key words: *synthesis, genre, dialogic, modern.*

Наприкінці XIX — на початку XX ст. культурне життя Західної України особливо виявилось в різноманітних формах. Відкриваються оперні театри, переважно німецької орієнтації, виникають концертні організації, музичні школи, виховується нове покоління композиторів, які здобули вищу професійну освіту в західних школах (переважно у Віденській і Празькій консерваторіях).

Мета статті — визначити напрями творчості нового покоління композиторів Західної України в жанрі інструментальної мініатюри.

Проблему становлення жанру інструментальної мініатюри в західному регіоні України розглядали такі дослідники: Л. Кияновська, С. Павлишин, І. Соневицький та ін. Вони приділяли особливу увагу питанню синтезу європейської професійної музичної традиції з ознаками українського музичного мислення.

Першим з нового покоління композиторів Західної України був Сидір Воробкевич, котрий здобув вищу музичну освіту у Віденській консерваторії. Творчість С. Воробкевича охоплює різноманітні жанри, його творам притаманні поміркованість та перебування у сфері давно знайдених мовно-звукових формул. Найпоказовіші з його творів — це хори та п'єси: «Гнат Приблуда», «Новий двірник», «Блудний син», «Осліплення Василька» та ін.

Л. Кияновська вважає, що плеяду представників модернової української музики, які зважилися вивести її з вузьких меж побутовщини й етнографізму на широкі простори всесвітньої музичної культури, очолює Станіслав Пилипович Людкевич [3].

С. Людкевич, який здобув музичну освіту у Відні (в класах О. Цемлінського, Г. Греденера) та в Лейпцигу, розпочав свій творчий шлях наприкінці XIX ст. З часом усе виразніше відчуваються значення і масштабність творчого доробку композитора: він, одним з перших в українській музиці, почав розробляти окремі види ліричних (пісня, речитатив, баркарола, елегія), епічних (балада) і моторних (гумореска) жанрів. Особливо відчутна його роль у формуванні та кристалізації варіаційного циклу, що сприяло виникненню нового жанру елегії-варіацій, фортепіанних мініатюр, котрі продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики, але просякнуті українськими народнопісенними інтонаціями.

Митець прожив велике творче життя. Воно розпочалося, коли Станіслав Пилипович, щойно приїхавши до Львова, взяв активну участь в організації ювілейного вечора І. Франка. Тоді він виступив і як диригент, і як композитор.

Вступивши після початкової школи до гімназії в місті Ярославлі, С. Людкевич прагне глибше вивчати музику: співає в хорі, згодом стає його керівником, починає писати музику. Закінчивши гімназію, композитор уже мав у своєму «композиторському портфелі» багато творів: хори «Гамалія», «Поклик до слов'ян», сім п'єс для фортепіано, які з успіхом виконують піаністи й понині. Це, зокрема, «Пересторога матері», «Заколисана пісня», «Тихий вечір» (на тему Й. Брамса). Ці фортепіанні мініатюри продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики — Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса. Особливо цікавими є мініатюри С. Людкевича: вони щирі, ліричні, з українськими народно-пісенними інтонаціями. Протягом 1902–1918 рр. С. Людкевич написав багато творів, серед яких цикл варіацій та «Елегія» для фортепіано, що ввійшли в історію української музики і визнані її класичними зразками.

Саме С. Людкевич перший поклав край тому дилетантизмові, що панував у музиці «Австрійської України», і, як талановитий митець, зумів провести оригінальні теми тонко, по-художньому переплітаючи «гармонійні фарби» з «контрапунктуючими візерунками мелодії». Але С. Людкевич виявив себе і суто інструменталом у таких творах, як «Варіації для фортепіано з оркестром», фортепіанне тріо тощо. До речі, як композитор С. Людкевич починав з жанру фортепіанної пісні — «Пісня ночі», «Колискова пісня», «Пісня до сходу сонця», «Пісня без слів», якими розширив видові й тематичні характеристики цього жанру.

Варто підкреслити, що в українській фортепіанній музиці пісня пройшла шлях від простого перекладення фольклорного зразка (зародкова форма жанру) до вторинного, специфічно визначеного жанру фортепіанного мистецтва. Сутність трансформації цього основного жанру фольклору у вторинний полягає у створенні пісенних за типом образності творів, таких, що вже не мають словесної конкретизації змісту (тобто мовно-літературного тексту). Одним з перших відповідне переосмислення жанру здійснив М. Лисенко («Пісні без слів», ор. 10 та «Пісня без слів», ор. 31). Але саме С. Людкевич зробив важливий внесок у розвиток жанру фортепіанної пісні.

Цікавим є звернення композитора до жанрів скерцо та гуморески, які відносяться до групи «моторних жанрів». Значна роль у скерцо, гуморесці і бурлесці належить своєрідному гуморові, що втілюється засобами інструментальної музики. Стисло історично охарактеризуємо ці жанри. Скерцо, «найстаріший» з цих жанрів, який не обмежився комічним у типізації художніх характеристик. Ця тенденція полягала у виході зі «сфери скерцо» розгорненого за формою музичного твору з багатоплановим розвитком різних художніх образів. В українській фортепіанній твор-

чості ця традиція продовжена в «Героїчному скерцо» (ор. 25) М. Лисенка.

У творчості С. Людкевича розроблена інша лінія розвитку скерцо — у формі невеликої п'єси (зазвичай, тричастинної будови з контрастуючим середнім розділом), що втілює швидкоплинний жарт (іноді під назвою «скерцино») або веселий, завзятий настрій. Саме таку лінію відтворює скерцо С. Людкевича «Курка» — жартівливий імітаційний програмний нарис, за змістом опосередковано пов'язаний з п'єсами французьких клавесиністів («Курка» Ж. Рамо, «Зозуля» Л. Дакена).

Гумореска — жанр історично молодший, ніж скерцо, але за характером образів та виразними засобами обидва вони такі близькі, що гумореску можна вважати і різновидом скерцо, і самостійним жанром. Проте, порівняно зі скерцо, гумореска має менший образний діапазон, а сміх та смішне — не тільки не єдиний, але навіть і не обов'язковий об'єкт відображення в гуморесці. Р. Шуман, який заснував цей жанр у фортепіанній музиці, дав йому назву, виходячи з німецького значення цього слова, що передбачає такі якості, як швидкоплинний настрій і вибагливий характер. Таким чином, було закладене широке поняття жанрового змісту гуморески, яке припускає не лише вираження смішного, але й утілення швидкоплинності відчуттів, дотепності, винахідливості, всіх градацій гумору — від ніжної м'якості до гротесково-драматичних згузувань.

Традиція європейської фортепіанної літератури, створена такими високохудожніми творами, як гуморески Р. Шумана, М. Балакїрева, Е. Гріга, А. Дворжака, П. Чайковського, С. Рахманїнова, Р. Шедріна, дозволяє говорити про самостійність означеного жанру. Однією з особливостей, що відрізняє гумореску від скерцо, можна вважати переважну дводольність її метра замість тридольності скерцо. Саме така метроритмічна особливість є показовою для крайніх розділів форми «Гуморески» С. Людкевича. Вона написана в період перебування композитора в Перовську, де він працював викладачем фортепіано, і присвячена двом його ученицям.

В українській дожовтневій фортепіанній музиці достатньо популярною була баркарола — вузьколіричний жанр, призначення якого сформувалося у зв'язку з відображенням у музиці світлого й спокійного споглядання водної стихії, а також співу на воді. С. Людкевич, котрий створив у 1917–1921 рр. «Баркаролу» і потім «Пісню без слів» (1922), творчо ставиться до змісту цього жанру. Його «Баркарола» примітна вмілим використанням головних засобів технічного комплексу, які визначають її жанрову належність.

Часто у своїх творах так званих малих форм С. Людкевич використовував речитатив. Одним з прикладів може бути мініатюра

«Застереження матері», надалі С. Людкевич знову звертається до речитативу, який виявився основним формоутворювальним принципом у «Листку з альбому», що, мабуть, є кращою з фортепіанних мініатюр композитора. Цю п'єсу можна вважати одним з перших зразків цього жанру в українській фортепіанній музиці ХХ ст., а інтимно-романтичну характерність образу, лаконізм засобів і компактність форми — первинними ознаками його прояву.

У 1917 р. С. Людкевич написав досить незвичайну за структурою «Елегію», що була циклом варіацій на народнопісенну тему обсягом у вісім нотних друкарських листів. Така структура твору, його новизна виявилися безпрецедентним випадком, оскільки не відповідали уявленням про жанр, що склалися у світовій музичній практиці. Підхід С. Людкевича до цього жанру був абсолютно іншим. Темою варіаційного циклу «Елегія» стала народна пісня про любов «Там, де Чорногора», просякнута елегійним настроєм, що й визначило характер твору.

У цьому сенсі «Елегія» С. Людкевича не має аналогій в музичній практиці: мова композитора ґрунтується на традиціях романтизму ХІХ ст., сукупність яких для багатьох художників, котрі творили на стику століть, виявилася найприроднішим і найприйнятнішим засобом творчого самовираження. Отже, новаторство С. Людкевича полягало в новітньому для того часу трактуванні жанру елегії, якого ще не існувало в музиці романтиків.

Молодша генерація композиторів, що сформувалася за С. Людкевичем, свідомо спрямовує свою творчість до інструментальної музики, особливо ті, хто здобув свою музичну освіту в Празькій консерваторії.

До «празької школи» належить Нестор Нижанківський — син Остапа Нижанківського, автор багатьох фортепіанних творів. Зиновій Лисько та Микола Колесса (син Філарета Колесси) і, нарешті, наймолодші — Роман Симович та Стефанія Туркевич-Лісовська — це також учні «празької школи, переважно Вітезслава Новака, і всі вони є майстрами-інструменталістами, які «озброєні» професійною освітою. Ці композитори спільно спрямовують свої зусилля на створення сучасної інструментальної музики.

Композитор, хоровий диригент, педагог і музичний діяч Нестор Нижанківський народився 31 серпня 1893 р. у м. Бережани в сім'ї композитора, диригента, греко-католицького священника Остапа Нижанківського. Середню освіту здобув у місті Стрий, навчаючись у гімназії. Потім навчався у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у Львові. Під час Першої світової війни його призвали до війська, де він потрапив у полон, звідки повернувся в 1918 р.

Творчість Н. Нижанківського розгорнулася в час міжвоєнного двадцятиріччя. Тогочасна музика Західної України кращими

своїми здобутками в естетично-художній площині активно кореспондувала з українською радянською музикою, розвивалася під її безпосереднім впливом, хоча несприятливі суспільно-політичні обставини дещо перешкоджали цьому. Поруч з С. Людкевичем, Ф. Колесою, В. Барвінським, молодими М. Колесою і Р. Симовичем особистість Н. Нижанківського відіграла недругорядну роль у музичному мистецтві Галичини.

Формування композиторської майстерності Н. Нижанківського відбулося в еміграції і у Віденській музичній академії в класі Й. Маркса, куди він вступив у 1920 р. і успішно закінчив, здобувши ступінь доктора філософії. Під керівництвом Й. Маркса Н. Нижанківський написав свої перші твори. У фортепіанних творах «Коломийка» та «Імпровізація на українську тему», що написані в ті ж роки, композитор використав народнопісенні елементи. Свою фортепіанну п'єсу «Коломийка» Н. Нижанківський побудував на власній темі, витриманій у стилі коломийки з її специфічною метроритмічною структурою та ладовим забарвленням.

Формування Н. Нижанківського як митця продовжується в Празі, куди він переїхав у 1923 р. і де викладав у Педагогічному інституті ім. М. Драгоманова разом із Ф. Якименком (братом Я. Степового) та П. Щуровською. Він мав намір вступити до Школи вищої майстерності при Празькій консерваторії. Здійснити цей намір допоміг Н. Нижанківському Василь Барвінський. Він і познайомив тоді Нижанківського з В. Новаком, який узяв його у свій клас.

Н. Нижанківський закінчив Празьку консерваторію в 1926 р. написанням фортепіанного тріо мі мінор у трьох частинах, яке свідчить про масштабність таланту Н. Нижанківського. У 1928 р. Н. Нижанківський повернувся на Батьківщину до Західної України, де обіймав посаду викладача Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Значну увагу Н. Нижанківський присвятив фортепіанній творчості, яка становить особливу сторінку його творчого доробку. Композитор, чудово володіючи інструментом, вільно почував себе в цьому жанрі, шукав нових засобів виразності. Сам він нечасто виступав концертуючим піаністом, проте прославився як блискучий піаніст-аккомпаніатор. Він підніс цю професію, за словами В. Барвінського, до такого мистецького рівня, що став найціннішим співвиконавцем майже всіх наших виконавців, зокрема співаків. «Н. Нижанківський був талановитим імпровізатором: його фантазії — імпровізації відзначалися закінченою формою та упорядкованим ходом думок» [2, с.16].

Весною 1929 р. композитор закінчив «Маленьку сюїту» для фортепіано, яку присвятив своїй дружині. Виразні мініатюри цього програмного твору були вдалими лаконічними звуковими

портретами. Кожна частина мала назву: «Зміст», «Про ніжність її рук», «Про силу», «Про мрії» та «Про насмішку над самим собою». Музика твору насичена тонкою психологічною спостережливістю і відзначається граничним лаконізмом. На прикладі «Маленької сюїти» можна спостерігати, як композитор збагатив свої виразові засоби, відбираючи з арсеналу сучасної йому світової музичної культури те, що відповідало його уподобанням. Так, примхлива зміна настроїв і образів навіяна творчістю імпресіоністів. Вплив К. Дебюссі особливо чітко виявляється у фрагментарності тематичного матеріалу сюїти та гармонічній мові, яка є продовженням «трістанівської» гармонії пізніх романтиків.

Викладаючи в музичному навчальному закладі, Н. Нижанківський спостерігав нестачу вітчизняного педагогічного репертуару і написав невеликий альбом дитячих п'єс — їх п'ять: «Марш горобчиків», «Староукраїнська пісня», «Коломийка», «Івасько грає на віолончелі» та «Гавот ляльки». Усі п'єси побудовані на народних темах, різноманітні за фактурою, яскраві і водночас доступні за своїм образним змістом. У 1934 р. опубліковано цикл мініатюр Н. Нижанківського «Фортепіанні твори для молоді», якому властиві майже зображально-виразова конкретність музики, закінченість і пластичність музичних тем, простота і чіткість гармонії.

Відзначимо, що типовим для творів композитора був синтез європейської професійної музичної традиції з національними ознаками музичного мислення, досягнутий індивідуальними, самобутніми засобами виразності. Витонченість і багатоманітність ліричних образів споріднює фортепіанну творчість Н. Нижанківського з творчістю В. Барвінського (існує певна подібність у типах фортепіанної фактури, повнозвучної і водночас прозорої, в гармонічних барвах, у цілому не складних, але наділених певною свіжістю звучання, сміливістю тональних зіставлень). Показові щодо цього «Інтермеццо» та «Спогад». Одночасно в музиці Н. Нижанківського розвивається й епічна образність, яка так яскраво виявилася в «Прелюдії й фузі» (до мінор) та «Великих варіаціях» (fis-moll). Останній твір масштабністю розвитку нагадує кращі фортепіанні варіаційні цикли С. Людкевича. Однак, варто відзначити, що музика Н. Нижанківського завжди самобутня — у ній переплітаються мрійливий ліризм зі спалахами драматичного почуття, врівноважений роздум з легкою іронією. На початку 1920 р. у його музичних творах дедалі помітнішою стала епічна виразність. Показові щодо цього більшість його романсів, хорові твори, що писалися під помітним впливом С. Людкевича.

Творчі пошуки у сфері інструментальної музики здійснював і Василь Барвінський у своїх творах, переважно камерних. Він навчався на юридичному факультеті Львівського університету та закінчив Празьку консерваторію у В. Новака. Згодом у Львові

очолював Вищий музичний інститут і консерваторію. Композитор плідно працював у різних жанрах. Його творча спадщина — вокально-інструментально-етнографічні картини «Українське весілля» для змішаного хору, квартету солістів і оркестру, хорові твори «а capella» («Шевченкова хата», «Колосися, ниво» на слова Б. Лепкого), солоспіви для голосу в супроводі оркестру («Псалом Давида» на слова П. Куліша, «Ноктюрн» і «Сонет» на слова І. Франка) та ін.

Індивідуальний стиль композитора зазнав значних впливів, зокрема Р. Шумана, Е. Грига, П. Чайковського і, в першу чергу, чеських романтиків. Заслугою композитора є об'єднання та згуртування цілої плеяди талановитих композиторів і музичних діячів, що своєю відданою працею перетворили Львів на один з найзначніших центрів української музичної культури.

Фортепіанна творчість В. Барвінського, що збагатила як жанр мініатюри, так і велику форму, є яскравим прикладом глибокого проникнення в скарбницю української народної творчості. У камерному жанрі, який переважає у творчості В. Барвінського, також особливо виділяються фортепіанні твори.

Упродовж тридцяти років композитор написав 14 фортепіанних творів, у яких 12 — цикли, що охоплюють по декілька п'єс; три мініатюри — це «Жаб'ячий вальс», «Прелюдія методом Ж. Далькроза» та «Листок до альбому»; «Варіації на власну тему»; «Варіації на тему української народної колядки» й Концерт для фортепіано з оркестром (f-moll).

Першим опублікованим фортепіанним циклом В. Барвінського були «Прелюдії», створені у двадцятирічному віці. Зокрема, у фортепіанній музиці з особливою силою виявилася найважливіша особливість творчої індивідуальності композитора — опора на український музичний фольклор. У юні роки композитор захоплювався П. Чайковським, Ф. Шопеном. Під впливом свого вчителя В. Новака В. Барвінський здійснив перші спроби створення імпресіоністичної образності. Імпресіонізм яскраво відчувається лише в його ранніх «Прелюдіях» і виявляється, насамперед, у витонченості перетворення української пісенності.

Особливо важливим був для В. Барвінського зв'язок з чеською школою. У фортепіанному жанрі обидві слов'янські культури, насамперед, об'єднує м'яка ліричність широкого розспіву. В. Барвінський створив і видав збірку обробок українських народних пісень для фортепіано, до якої ввійшли зразки найрізноманітніших жанрів фольклору з усіх регіонів України. Найважливішим для нього було збереження специфічності і неповторності краси пісні чи танцю. З восьми фортепіанних прелюдій В. Барвінського публікувалися лише п'ять! Композитор сам був здивований популярністю цих п'єс, які він спершу навіть не мав наміру видавати,

адже вони виникли як перше завдання до композиції у В. Новака. Тільки після них створені складніші форми — варіаційна, сонатна, контрапунктична, спершу — для фортепіано, потім — для ансамблів та оркестру.

«Водночас уже кристалізуються характерні індивідуальні ознаки почерку В. Барвінського: комплекс елементів, що охоплює пізньюромантичні стильові ознаки, притаманні імпресіонізові колористичність та український тип мелодики, складає єдине ціле. У поєднанні з граничною чіткістю і відточеністю форми такий стиль фортепіанних мініатюр дуже близький до стилю французького композитора Габрієля Форе. З міцною опорою на фольклор твори В. Барвінського, зокрема фортепіанні, приваблюють граничною чіткістю і завершеністю думки, тематизму й фактури та структури в цілому» [4, с. 137].

Фортепіанний цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація» був завершений у 1911 р. Цей твір відкриває період зрілої творчості композитора з усіма ознаками його індивідуального почерку і, насамперед, нерозривного зв'язку з українською народною музикою. Цикл виник уже після створення фортепіанних варіацій та сонати. Удалішою виявилася Соната, в якій композитор експериментує з циклічною структурою, завершуючи твір варіаціями з фугою.

Створення інструментальних циклів і надалі залишилося характерним для творчої манери В. Барвінського. Наступний з них — «Любов» — виник у 1914–1915 рр. У Празі — це один з останніх творів композитора, де немає безпосереднього зв'язку з народною пісенністю. Безпосередньо після циклу «Любов» у тому ж році було написано «Українську сюїту» в чотирьох частинах. Вона базується на оригінальних народних темах, на що вказує сам композитор: 1 ч. — «Прелюдія» на тему української пісні «Та нема гірш нікому»; 2 ч. — «Скерцо» на тему народної пісні «Ой, ішов я вулицею раз-враз»; 3 ч. — «Пісня залюбленої дівчини» на тему народної пісні «Ой не світи, місяченьку» і 4 ч. — Фінал: «Варіації і fuga» на тему «Засвістали козаченьки».

Наступним фортепіанним твором після «Української сюїти» були Варіації В-dur на тему української колядки «Ой, дивне народження». Але цей твір не було закінчено. Інші фортепіанні п'єси В. Барвінського збагачували український педагогічний репертуар — це, насамперед, «Шість мініатюр на українські народні теми» («Заколисана пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш»). Цей твір з успіхом слугував поширенню української народної професійної музики.

Творчість В. Барвінського була нерозривно пов'язана з музично-громадською діяльністю, яка сприяла культурному розвитку народу, поширенню його музичної освіченості. З іншого боку, ком-

позитор не уявляв собі професійної музики, відірваної від фольклорних джерел.

Важливими ознаками музики В. Барвінського, особливо фортепіанної, є майже цілковита відсутність відверто емоційної патетики, притаманної пізньому романтизмові, наявність витонченої фактури, індивідуалізація окремих голосових ліній, своєрідна поліфонія, що органічно пов'язано з українською народною пісенністю.

На формування стилю В. Барвінського, зокрема у фортепіанному жанрі, вплинула творчість М. Лисенка, але це сталося набагато пізніше; у юні ж роки композитор захоплювався спершу П. Чайковським, потім Ф. Шопеном й імпресіоністами. В. Барвінський засвоїв найкращу особливість «чеської школи» — поєднання національних музичних особливостей зі здобутками сучасності.

Характерними ознаками музичної мови композитора є безпосередність, щирість висловлення, ніжність і м'якість мелодії та гармонії, витончена майстерність у галузі форми й фактури, опора на українську народну пісню. Композиторська спадщина та музично-громадська діяльність Василя Олександровича Барвінського мають важливе значення в розвитку української музичної культури.

Визначення ролі становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну» дозволяє дійти певних висновків.

1. Музична творчість українських композиторів «празької школи» ґрунтувалася значною мірою на народній пісні. Помірковано модерний напрям репрезентували В. Барвінський і Н. Нижанківський. З. Лисько та М. Колесса творять дещо радикальніший напрям, намагаючись менше використовувати народну пісню. У народному дусі створював інструментальні мініатюри М. Колесса, котрий цікавився гуцульським та лемківським фольклором, на зразок не лише В. Новака, але й Б. Бартока.

2. Творчі доробки українських композиторів демонструють також інші тенденції: вихованець «німецької школи» Антон Рудницький ніби відокремлює народну пісню від її фольклористичних ознак та намагається зблизити українську музику з інонаціональними музичними культурами.

3. Тенденція синтезу різних форм музичного мислення також наявна у творчості українських композиторів: вихованець «віденської школи» Борис Кудрик у своїх творах намагається все ж таки зберегти український елемент і поєднати його з духом та формою класичної музики.

4. На межі століть музична творчість західного регіону України набуває нових ознак — збагачуються засоби виразності, збільшу-

ється свобода в опануванні новітніх засобів музичної мови. Улюбленим жанром стає мініатюра.

Перспективи дослідження — розгляд становлення жанру української інструментальної мініатюри в другій половині ХХ ст., а також його стилістичного забарвлення.

Список літератури

1. Барвінський В. Музика / В. Барвінський // Історія української культури. — К. : Либідь, 1994. — С. 621–648.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. — К. : Муз. Україна, 1972. — 39 с.
3. Кияновська Л. Шопен і Барвінський / Л. Кияновська // Фрідерік Шопен. — Львів : ВДМІ, 2000. — С. 107–116.
4. Павлишин С. Василь Олександрович Барвінський / С. Павлишин // Укр. музикознавство. Вип. 3. — К. : Муз. Україна, 1968. — С. 132–141.
5. Соневицький І. Композиторська спадщина Н. Нижанківського / І. Соневицький // Записки Наук. т-ва ім. Т. Г. Шевченка. — Львів : Наукове т-во ім. Т. Г. Шевченка у Львові, 1993. — Т. ССХХVI. — С. 334–352.

Надійшла до редколегії 17.11.2009 р.

УДК 783: 271.2 »19/20»

В. Г. БОЙКО

ПОШУКИ, ЗНАХІДКИ ТА СУПЕРЕЧНОСТІ В ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОВИННИХ ПРАВОСЛАВНИХ РОЗСПІВІВ (КІНЕЦЬ ХVІІІ–ХІХ СТ.)

Аналізуються музичні та теоретичні аспекти гармонізації старовинних православних розспівів Православної церкви кінця ХVІІІ–ХІХ ст.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, гармонізація старовинного співу, хоральна фактура.

Анализируются музыкальные и теоретические аспекты гармонизации древних православных распевов Православной церкви конца ХVІІІ–ХІХ ст.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, гармонизация старинных распевов, хоральная фактура.

The autor analyses musical and theoretical aspects harmonization of ancient orthodox tune of the Orthodox church in end of ХVІІІ–ХІХ cc.

Key words: musical culture, orthodox church culture, harmonization of ancient singing, chorale invoice.

Актуальним аспектом запропонованої статті є висвітлення нового виду гармонізації православних старовинних розспівів кінця

XVIII–XIX ст. та розкриття процесу секуляризації¹ духовної хорової музики.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали статті можуть використовуватися для подальшої наукової розробки цього питання, як теоретичний матеріал до курсу лекцій «Духовна хорова музика», «Духовна музика: традиції та сучасність», до лекцій з історії української та російської музики за програмою вищих навчальних закладів, а також є необхідним матеріалом для виконавців духовної хорової музики.

Предмет дослідження — православна духовна музична культура України та Росії кінця XVIII–XIX ст. у контексті стильової еволюції.

Мета статті — спроба проаналізувати стильові напрями, засоби та методи гармонізації старовинних православних розспівів, що вплинули на подальшу еволюцію духовної хорової музики.

Наприкінці XVIII–XIX ст. у розвитку православної духовної хорової музики типовим є керівне значення італійської світської вокальної музики, тому цей період називається «італійським». Привілейоване становище отримують італійські композитори, музиканти та співаки, що домінували в усьому музичному світі столиці і не тільки. Мода на все західне виявлялася не лише в мистецтві — архітектурі, живопису, музиці, але й у побуті.

Співоче мистецтво з кінця XVIII ст. розвивалося в напрямі секуляризації, що часто суперечило традиційним православним уявленням про значення богослужіння і невід'ємної його частини — співу. Професійні композитори робили спроби наближення богослужбового співу до нової музичної стилістики. Значного розвитку набуває композиторська діяльність на богослужбові тексти, але знову-таки в дусі італійської музики. У цей період виникає чимало вільних композицій і звернення до старовинних розспівів трапляється нечасто.

З введенням хорового багатоголосного співу в церковну практику були стерті межі між церковним стилем і світським співом. Уся увага співаків зосередилася на техніці виконання (яка в церковних хорах була досить високою). Зовсім не звертали уваги на відповідність музичної фактури тексту.

Стрімко посилюється значення Придворної Співочої Капели, яка в цей час була взірцем у співочому, технічному і, взагалі, в му-

¹ «Секуляризація» — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності і перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики.

зичному сенсі для всіх створених хорових колективів, а для церковних хорів також і стилістичним зразком. Складалася капела здебільшого співаків України, прихильників київського розспіву, партесного співу та ліричного складу вільностворених мелодій у застосуванні їх до богослужбових текстів (наприклад твори Д. Бортнянського, А. Веделя).

До раннього періоду становлення православного хорового багатоголосся можна віднести перші спроби гармонізацій партесного співу (*cantus prius factus* — знаменна мелодія проводиться в теноровій партії), канту (*cantus prius factus* проводиться в альтовій партії). У 30-ті рр. XIX ст. сформувався новий вид гармонізації. Її принципи відмінності від попередніх полягають у такому: розспів проводиться у верхньому голосі, домінує компактне чотириголосся та хоральна фактура, де на кожний новий звук (за невеликим винятком) береться нова гармонічна функція.

У ці часи до гармонізації статутних мелодій старовинних розспівів звертався лише Дмитро Степанович Бортнянський (1752–1825). Його інтерес до розспіву, ймовірно, зумовлений пошуками нових виразних засобів (бо музична мова Д. Бортнянського досить одноманітна і передбачувана). Найпопулярнішим його твором, що має розспів, вважається кондак Різдва Христова «Дева днесь...» болгарського розспіву. Д. Бортнянський сприймає розспів не як формоутворювальне начало, як засіб для свого звичного композиційного простору. Саме цей факт є виразним у заключному розділі кондака, де для замкнутості форми композитор робить каденцію, якої в розспіві немає.

Чіткіші контури гармонізації вбачаємо в учня Д. Бортнянського — протоієрея Петра Івановича Турчанінова (1779–1866). Успадкувавши у свого вчителя музичний стиль, він не лише створював вільні композиції, але й достатньо уваги приділяв гармонізації старовинних розспівів. Його гармонізації (видані в 1905 р. П. Юргенсоном під ред. О. Кастальського), зокрема «задостойники»¹ знаменного розспіву, є самобутніми творіннями, що мали ознаки досліджень, оскільки він був першим композитором «італійського періоду», котрий цілком присвятив свою творчість перекладенню одноголосних старовинних розспівів. У гармонізаціях П. І. Турчанінова, що відрізнялися високими художніми якістьми, стародавня основа помітно змінювалася — під гармонію редагували наспів, у нього вносили альтерацію, чужу йому метричність.

Музична мова задостойників П. Турчанінова багато в чому передбачає гармонізації пізніших авторів — О. Львова, М. Потулова,

¹ «Задостойник» — вид святкового літургійного співу на честь Ісуса Христа або Пресвятої Богородиці, який використовувалися замість звичайного «Достойно естъ» — недільного або буденного православного церковного співу.

І. Смирнова: широке використання *divisi*, розвинутий модуляційний план, використання перехрещень, акордів альтерованої субдомінанти, перерваних обертів, елементів імітаційної поліфонії.

На початку XIX ст. новий напрям діяльності у сфері церковної музики розвивався переважно в Придворній Співочій Капелі. Спроби Ф. П. Львова (під його редакцією видано двоголосний «Круг простого церковного пения», 1830 р.) і його сина О. Ф. Львова спільно з Г. Я. Ломакіним і П. М. Воротніковим у 1846–1849 рр. створити сучасний еталон церковної музики і, уніфікувавши її, підвищити рівень виконання, не дали художньо переконливого результату, хоча гармонізовані ними скорочені версії київського і грецького розспівів (т.зв. «придворний наспів») набули поширення, особливо в академічній редакції М. І. Бахметьєва (1869).

Остаточо новий вид гармонізації сформувався в середині XIX ст., коли директором Придворної Співочої Капели став Олексій Федорович Львов (1798–1870) — основоположник «петербурзької» композиторської школи, якій характерні:

- 1) музично грамотний, «коректний» хоровий стиль;
- 2) оригінальні (вільні) твори, зрідка гармонізації старовинних розспівів;
- 3) при гармонізації статутних мелодій у вільному, несиметричному ритмі — обов'язкове симетричне тактування;
- 4) перевага гомофонно-гармонічного складу над поліфонічною фактурою;
- 5) використання імітаційного проведення голосів;
- 6) епізодично трапляються протиставлення *solo*, дуетів і тріо — *tutti* хору;
- 7) застосовується виключно гармонічний (частково мелодичний) мінор;
- 8) порівняно проста гармонія з використанням Т 3/5, D 7;
- 9) допускаються прості модуляції з мажору в паралельний мінор і навпаки.

Саме О. Ф. Львов використовував для гармонізації статутних мелодій — гармонію німецького протестантського хоралу.

За 26 років (1837–1861) своєї діяльності О. Львов удосконалив увесь повсякденний (гласовий) спів, здійснивши видання «Обихода простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого» (С.-Петербург, 1848 г.), гармонізував усі співи річного кола, «висвободив» із симетричних розмірів і тактових рисок гармонізовані старовинні розспіви. Але все ж таки, замінюючи італійську поліфонію «concerto grosso» суворим німецьким хоралом, він був дуже далеким від усвідомлення того факту, що давньослов'янська музика має свої, зовсім інші закони розвитку.

Принциповою відмінністю гармонізацій О. Львова є переміщення розспіву у верхній голос — дискант. Трапляються

невеликі коректування розспіву, за відсутністю можливості застосування до них стандартних гармонічних формул. Строгий гомофонно-гармонічний склад і компактне викладення матеріалу робить звучання цих гармонізацій близьким до звучання музичного інструмента — органа. О. Львов мислить кожну (за винятком розспіву) хорову партію не як індивідуальний тембр, що має характерну виразність, а лише як одну з ланок гармонічного ланцюга. Тому вільні голоси в його гармонізаціях статичні та виконують роль заповнення акордової вертикалі. Кожний звук розспіву відповідає новій гармонії, слова при цьому вимовляються всім хором синхронно. У гармонізаціях О. Львова майже немає розподілу розспіву на такти, що забезпечує сприйняття його як одного цілого. Винятком є лише деякі співи київського розспіву (пізні за часом створення, а тому не позбавлені в деяких епізодах очевидної «квадратності»).

Привертає увагу виключно помірна, зручна теситура всіх голосів. О. Львов ігнорує профундові властивості басової партії. У його перекладеннях статутних розспівів ми не знайдемо звуків нижче за «фа» великої октави. Таке компактне викладення голосів, переважно тісне розміщення акордової вертикалі — спроба наблизити хорове звучання до органного.

Період 30–60-х рр. XIX ст. — найскладніший період пошуків, суперечностей, знахідок, період вирішення проблем гармонізації стародавніх розспівів.

У 1861 р. О. Ф. Львов пішов у відставку і директором Придворної Співочої Капели призначено генерал-майора М. І. Бахметєва.

Діяльність О. Ф. Львова і М. І. Бахметєва як директорів Придворної співочої Капели (перший у 1837–1861; другий у 1861–1883) на 22 роки загальмувала розвиток православної церковної музики не лише в Петербурзі, але й у багатьох містах Росії. Пріоритет німецької хоральної фактури, одноманітність і «важке» постійне чотириголосся, примітивність гармонійних схем відчуваються в церковних творах більшості композиторів «петербурзької» школи того часу.

У сфері наукових розробок і досліджень тих часів важливе значення мали статті В. М. Ундольського, І. П. Сахарова, В. В. Стасова, В. Ф. Одоєвського, Д. М. Розумовського та ін. Деякі дослідники усвідомлювали неправильність та ненаціональність помилкового шляху, яким розвивався богослужбовий спів у першій половині XIX ст. Це стосувалося й засобів та методів гармонізації старовинних православних розспівів. До музичних історіографів російського богослужбового співу належить протоієрей Іоан Вozнесенський. Свої дослідження він присвятив вивченню тональної та технічної побудови структури статутних

розспівів церкви: знаменного, київського, грецького і болгарського. І. Вознесенський висунув гіпотезу, що російські розспіви в XVII ст. мали ті ж музичні та морфологічні підстави, що і західні григоріанські наспіви, тому метод дослідження григоріанського співу можна застосувати до вивчення та дослідження слов'янських церковних розспівів.

Обережніше, хоча й з орієнтацією на західноєвропейську стилістику, підходив до розспіву Г. Ф. Львовський (1830–1894), що застосовував у хорових перекладеннях імітаційну техніку. Створена ним модель гармонічного співу (тобто багатоголосного перекладення традиційних мелодій за законами класичної гармонії) використовувалася у творчості композиторів «петербурзької» школи. Аналізуючи музичні особливості стилю Г. Львовського, необхідно визнати абсолютно інше сприйняття строгої гармонійної вертикалі. Завдяки мелодизації вільних голосів він іде від статичності до огрядності Львова. Залишається лише та ж компактність викладання, що можна визнати лише позитивним чинником. Необхідно відзначити елементи імітаційної поліфонії, що вводить Г. Львовський саме для вирішення цього завдання.

Один з улюблених композиторських прийомів Г. Львовського — використання органного пункту, завдяки чому набуває поширення біфункціональна акордика, котру автор майстерно використовує в гармонізаціях (принципова відмінність від гармонізацій О. Львова).

Творчість Г. Ф. Львовського частково підготувала новий період в історії церковної музики. Багато прийомів, що віддзеркалилися в його творчості, стануть характерними прийомами композиторів «московської» школи: біфункціональні акорди, затяжні органні пункти, рух паралельними акордами, використання елементів імітаційної поліфонії тощо.

Найвизначнішою фігурою тих часів був композитор П. І. Чайковський (1840–1893).

Його головною працею у сфері гармонізації статутних розспівів є «Всенощное бдение» ор. 52. У передмові до нього автор пише: «Настоящий труд мой есть опыт четырехголосной гармонизации большинства неизменяемых и некоторых изменяемых богослужебных песнопений, употребляемых на великой вечерни и утрени.

Иные из этих подлинных церковных напевов (заимствованных из нотных книг издания Святейшего Синода) я оставил неприкосновенными; в других позволил себе некоторые незначительные отклонения; в третьих же, наконец, местами вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства. При гармонизации церковных мелодий я держался тесных границ так называемого строгого стиля, т.е. безусловно избегал хроматизма и лишь в самом ограниченном

числе случаев позволяя себе употребление диссонирующих звуко-сочетаний» [21, с. 68.].

Безумовно, цей твір належить до «петербурзької» композиторської школи (строгий стиль, уникнення паралелізмів та ін.). Але в цьому вбачаємо й принципово нові ознаки вокально-хорового мелодизму — набагато самостійніші вільні голоси (особливо тенор, якому композитор часто довіряє художні підголоски), де велика увага приділяється проходячим звукам і затриманням, що утворюються в результаті їхнього руху. Привертає увагу і переважно широке розміщення акордів, що надає звучанню цих співів масштабності й об'єму.

Гармонія П. Чайковського, окрім своєї суворості, не має нічого спільного з гармонією О. Львова, М. Бахметьєва, М. Потулова. Її «свіжість» можна пояснити відсутністю гармонізації декількох звуків розспіву однією гармонічною функцією, як це часто робив О. Львов. Композитор пише під кожною нотою мелодії нову гармонічну функцію, уникаючи при цьому будь-яких звертань D7, використовуючи його лише в каденційних побудовах.

Істотним недоліком «Всенощного бденія» є прихильність композитора до строгого розподілу твору на такти, що в деяких випадках не дозволяє зберегти розспів ритмічно точно. Імовірно П. Чайковський, як світський музикант не був ознайомлений з фундаментальною працею О. Львова «О свободном или несимметричном ритме». Немає тактування лише в тривалих речитативних фрагментах, де «заганяючи» речитатив у метричні рамки, можна порушити природну просодію церковнослов'янського тексту.

У «Всенощном бденіи» трапляються й епізоди *fugato*, й різкі динамічні контрасти, і інколи відчувається брак знань літургійного аспекту богослужіння (очевидні ознаки «светскости» музичної мови). Але не можна недооцінити значення «Всенощного бденія» в історичному контексті того часу, його якісно інший зміст.

Значення гармонізацій П. І. Чайковського дуже істотно саме для вироблення того «російського стилю», пошуки якого здійснювали композитори, починаючи з перших років XIX ст., і пошуки якого підсумували композитори «Нової Московської» школи.

Значимою фігурою «петербурзького» періоду є О. А. Архангельський (1846–1924), відомий не тільки як композитор, автор великої кількості хорових концертів («Помышляю день страшный», «Кто Бог велий», «Внуши, Боже молитву мою», «К Богородице прилежно ныне притецем» та ін.), але й як реформатор (у 1880 р. відбулися зрушення в складі та устрої церковних приватних хорів: до церковних хорів запросили спочатку хлопчиків, а потім на заміну їм жінок). Для хорового церковного співу Архангельський зробив дуже багато. У XX ст. він був чи не найпопулярнішим ком-

позитором, що сприяв закріпленню стилю «петербурзької» школи в церковно-хоровій практиці донині.

Техніка написання творів у О. Архангельського проста. Для стилю типовими є скорботний настрій, тихий смуток (особливо в його паралітургічних концертах). Але в галузі гармонізації православних старовинних розспівів його значення незрівнянно менше. Ось що говорить про гармонізації О. А. Архангельського В. М. Металов: «В переложениях Архангельского преследуются более практические цели — дать певцам полный круг богослужебных песнопений, которые, выдерживая буквально основную церковную мелодию, соответствовали бы их обыкновенным голосовым средствам и не лишены были вместе с тем музыкально-певческого интереса. В переложениях Архангельского, как и в переложениях Братства Пресвятой Богородицы, стиль гармонический преобладает над контрапунктическим, кроме трезвучных сочетаний, в гармонию введены септаккорды с их первыми обращениями и разрешениями, прерванные кадансы и изредка хроматизм в сопровождающих голосах. Это сообщает переложениям значительное гармоническое разнообразие и и звучность» [16, с. 152].

Праці О. Архангельського не позбавлені неоднозначних музичних вирішень і загальний стиль їх можна охарактеризувати як «простий і піднесений». Вони традиційні (переважає тісне розміщення), проте, порівнюючи їх із працями О. Львова, ми не знайдемо в них такої прихильності до D7 і його звертань. Хоча О. Архангельський і був наймолодшим представником «петербурзького» періоду, серед пізніх композиторів — Г. Львовського, М. Балакірєва, П. Чайковського, він у своїх гармонізаціях залишився найтрадиційнішим. Велика любов регентів, виконавців до перекладень статутних мелодій О. Архангельського пояснюється їхньою простотою і дохідливістю, можливістю виконання невеликим складом або складом з обмеженими виконавськими можливостями. Ці співи цілісні за характером, помірні за теситурою, припускають варіювання темпу, із легкістю перекладаються на однорідний склад хору, але головне — вони, на відміну від багатьох перекладень повсякденних наспівів, є самотніми художніми творами, ні в якому разі не позбавленими цікавих композиторських вирішень і благозвучності.

Велике значення для церковного співу мало видане Петербурзькою Співочою Капелою «Всенощное бдение древних напевов» (С.-Петербург, 1888 г.). «Книга эта имеет все преимущества церковного обихода четырехголосного, и может быть названа в церковно-певческой практике образцовой. К достоинствам книги относятся доступность голосовых партий для обыкновенных хоров и значительная ее полнота, отвечающая неотложным требованиям церковного устава... При всей простоте гармонизации ме-

лодий и строго церковном ее характере, переложения не лишены и художественных достоинств в духе народного творчества» [16, с. 150]. У порівнянні з іншими гармонізаціями (П. Турчанінова, О. Львова та П. Чайковського) без сумніву — це був крок уперед. Але все ж таки суворий стиль гармонії, притаманний західним хоральним мелодіям, не зовсім відповідав природі слов'янських повсякденних розспівів.

Список літератури

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX в.в. / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1979. — 341 с.
3. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. Избранные труды. Т. 4 / Б. В. Асафьев. — М. : Акад. наук СССР, 1955. — 439 с.
4. Бойко В. Г. Сильові напрями духовної хорової музики України і Росії другої половини XVIII–XIX ст. у процесі поступової секуляризації / В. Г. Бойко // *Культура України : зб. наук. пр. Вип. 13.* / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2004. — Вип. 13 — С. 171–183.
5. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть XX ст. до початку XXI ст. / В. Г. Бойко // *Традиції та новаті у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Вип. № 5-6/2003 — № 3-4/2004* / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — С. 17–21.
6. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
7. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 1 / М. М. Иванов. — СПб. : тип. А.С. Суворина, 1910. — 400 с.
8. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 2 / М. М. Иванов. — СПб. : тип. А.С. Суворина, 1912. — 448 с.
9. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры 2-ой пол. XVII — начала XX в.в. / В. П. Ильин. — М. : Сов. композитор, 1985. — 229 с.
10. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. I / Л. П. Корній. — К.-Х.-Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. — 314 с.
11. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. II / Л. П. Корній. — К.-Х.-Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. — 388 с.
12. Львов А. Ф. Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемый / А. Ф. Львов. — СПб. : Синодальная типография, 1848.
13. Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме / А. Ф. Львов. — СПб. : Синод. тип., 1858. — 14 с. + 40 нотн. прилож.
14. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.

15. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Записки Моск. археолог. ин-та. Т. XXVI. / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография, 1906. — 232 с.
16. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Снигиревой. — Изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
17. Преображенский А. В. Культурная музыка в России / А. В. Преображенский. — Л. : АКАДЕМИА, 1924. — 123 с.
18. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Т. II / Д. В. Разумовский. — М. : Синодальная тип., 1868. — 123 с.
19. Смоленский С. В. Музикальная грамматика Н. Дилецкого (Посмертный труд С. В. Смоленского, изданный на средства Об-ва Любителей Древней Письменности гр. Шереметьева) / С. В. Смоленский. — СПб., 1910. — 174 с.
20. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2 / Н. Финдейзен. — М.-Л. : Музсектор, 1929. — 376 с. + примеч., нотн. прилож.
21. Чайковский П. И. Полн. Собрание сочинений Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

Надійшла до редколегії 15.12.2009 р.

УДК [378.011.3-057.175:78]:786.8.63

С. Г. БАРВІК

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Розкриваються особливості формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, виконавська майстерність, художній образ, темпоритм.

Раскрываются особенности формирования музыкально-стилевых представлений будущих учителей музыки.

Ключевые слова: баянно-аккордеонное искусство, исполнительское мастерство, художественный образ, темпоритм.

This article exposes the features of forming musically of stylish presentations of future music masters.

Key words: bayan-accordion art, performance trade, art appearance, rate-rhythm.

Духовно-творчий потенціал сучасного українського суспільства є одним із найцінніших ресурсів України, особливо в умовах становлення і розвитку України як незалежної держави. Тому об'єктивне дослідження вітчизняної музичної культури стає

надзвичайно актуальним, особливо розкриття конкретних само-бутніх ознак національного музичного мистецтва (виконавства, творчості), освіти з урахуванням усіх реальних передумов, тенденцій, факторів їх розвитку. Посилюється інтерес до теоретичних і методичних питань педагогіки та виконавства в кожній із фахових музичних галузей.

Однією з найважливіших проблем сучасної виконавсько-педагогічної майстерності є принцип формування музично-стильових уявлень у процесі інструментально-виконавської підготовки. Удосконалення інструментально-виконавської підготовки молодих спеціалістів, їх активне залучення до системи педагогічної діяльності — складний діалектичний процес, який виявляється в різних формах виконавської майстерності. Таким чином, **мета** статті — розкриття музично-стильових уявлень учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки.

Найважливішою складовою професійного становлення майбутнього вчителя музики є досконала музично-виконавська підготовка. Різні аспекти цього процесу досліджено в працях Г. Саїк, Є. Йоркіної, Є. Гуренка, М. Давидова, Ю. Бая, В. Клина, В. Ражникова, Г. Ципіна та ін. Ми ж зосередимо свою увагу на загальних принципах інструментального музичного виконавства, зокрема, на баянно-акордеонному мистецтві.

Українська баянна творчість — історично-детермінована частина національної музичної культури, їй належить чільне місце в розвитку світового акордеонного мистецтва. Саме в Україні вперше відтворено ядро його комунікативної системи та знайдені відповідні умови для активного функціонування. Із розвитком виконавської майстерності баяністів-акордеоністів пов'язане намагання до самоствердження баяна й акордеона серед академічних інструментів, опанування нових репертуарних пластів, зростання образно-сислового навантаження оригінальних композицій і поширення специфічно баянних та акордеонних технічних засобів музичної виразності. Це відображає загальну мистецьку тенденцію до інтонаційного оновлення сучасної української музики.

Академічне баянно-акордеонне виконавство, бурхливий розвиток якого відбувся особливо інтенсивно в останні десятиліття ХХ ст., привертає до себе увагу як новий різновид камерно-інструментального мистецтва. Цей період є яскравою сторінкою творчості українських баяністів-акордеоністів, яка набула широкого міжнародного визнання й активно функціонує в українській музичній культурі.

Мистецтво гри на баяні й акордеоні, саме теорія формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста, порівняно молоде. Відомо, що професійне навчання на цих інструментах

розпочалося у 20-і рр., а найґрунтовніші методичні та науково-теоретичні праці в цій галузі вийшли друком у 60-80-і рр. Важливе місце у створенні теорії формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста належить М. А. Давидову, який у своїх наукових дослідженнях виклав основи виконавської майстерності баяніста-акордеоніста, а також рекомендації, які можуть використовувати фахівці будь-якої виконавської спеціальності.

Інструментально-виконавські якості, за допомогою яких формується педагогічна культура майбутнього вчителя музики, складаються з багатьох чинників. Одним із найважливіших є процес навчання гри та вдосконалення майстерності на музичному інструменті як частина комплексного розвитку педагогічної культури музиканта.

Процес підготовки вчителя музики, на думку М. В. Матковської, передбачає вирішення таких основних завдань:

- виховання художнього мислення;
- розвиток творчої ініціативи в трактуванні музичного твору;
- формування технічних навичок і виконавських якостей [8, с. 112].

Як зазначає З. М. Стельмащук, «... невід'ємною умовою в процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя має стати здобуття знань, набуття вмінь і навичок з циклу психолого-педагогічних, культурологічних та музикознавчих дисциплін. При цьому навчання гри на музичному інструменті передбачає такі домінуючі види діяльності, як:

- читання нот з аркуша;
- ескізне вивчення творів;
- самостійна робота над музичним твором;
- сольне виконання творів на естраді;
- відтворення змісту емоційної глибини музичних творів (музичного образу);
- розкриття ідеї музичного твору й уміння його інтерпретації» [11, с. 75-76].

Основна функція музично-виконавської підготовки полягає в художньо-виконавській інтерпретації музичного образу, її поєднанні з творчим усвідомленням та перетворенням. Як зазначає С. Л. Ліпська, «... виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість у процесі реалізації авторського задуму. Це створює певне напруження духовної сфери суб'єкта навчання, оскільки сприяє передаванню змістовної сутності музичного твору, його художніх образів, думок і почуттів, потребує активності, творчої ініціативи.

За визначенням М. А. Давидова, виконавська майстерність передбачає «високий рівень сценічно-артистичних, рухово-приспосовних і виражально-реалізуючих навичок виконавця, за допомогою яких він утілює в реальному звучанні своє звукове уявлення про музичний твір, своє бачення художнього образу, відповідно до логіки смислового інтонуювання структури музичного твору. У вузькому аспекті виконавська техніка баяніста зводиться до тріади виражальних засобів: темпоритм — динаміка — артикуляція» [3, с. 36].

Так, виконавська діяльність передбачає не лише проникнення у виразно-сміслову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, вміння розбиратися в нотному тексті музичного твору, стильових і жанрових ознаках, особливостях будови, створюючи на його основі власний виконавський задум» [7, с. 193].

Оскільки людина — творіння культури та, водночас, митець духовних цінностей, саме з позицій особистісного підходу в нашому дослідженні розглядається її музично-виконавська культура, яка яскраво розкриває неповторну індивідуальність суб'єкта засобами музики.

Музика як символічна мова завжди потребує індивідуального розкриття. Розмаїття виражальних засобів, технічних прийомів виконання, особистий світогляд надає можливість виконавцеві музичного твору співпереживати, розуміти почуття автора й бути співавтором в інтерпретації музичного задуму.

Як стверджують у своїх музично-педагогічних та музично-методичних розробках Б. Асаф'єв, Г. Гільбурд, Є. Гуренко, Н. Корихалова, Є. Ліберман, Я. Мільштейн, Л. Арчажнікова, Г. Падалка, О. Рудницька, Р. Тельчарова, О. Щолокова, музично-виконавська культура відбиває особливості виконавського мистецтва, яке має частково вторинне, залежне й одночасно творче спрямування. Воно розкривається в інтерпретації, що передбачає особистісне ставлення музиканта до конкретного твору, індивідуальне тлумачення авторського тексту, високу обдарованість, великий запас виконавських, слухових вражень, глибокі професійні знання, сформовані вміння й навички. Тому інтерпретація є основою музично-виконавської культури. Наявність або відсутність такої культури поділяє виконавців, як вважає Б. Асаф'єв, на два основні типи, коли одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її до відтворення, інші лише механічно репродукують за усталеними нормами техніки та метроритму нотний запис [5, с. 7].

Процес формування виконавських навичок у музикантів-інструменталістів поділяється на два періоди (вироблення та закріплення). Складовими першого періоду є: фаза визначення

головного рівня; фаза формулювання рухового складу навичок; фаза виявлення необхідних для всіх елементів рухів сенсорних корекцій та їх розподілу за адекватними рівнями; фаза автоматизації (переключення деяких координаційних корекцій у нижчі, адекватні їм фонові рівні).

До другого періоду належать: фаза спрацьовування окремих фонових корекцій між собою та головним рівнем; фаза стандартизації рухів; фаза стабілізації навичок.

Як зазначає Н. Л. Цюлюпа, «... опора на принцип стимулювання музичного мислення як умови виконавської інтерпретації музичних творів зумовлена тим, що повноцінне оволодіння комплексом виконавської майстерності, зокрема її специфічними інтерпретаторськими компонентами, можливе лише за умов максимального розвитку активності та самостійності музичного мислення виконавця» [12].

Виховання слухових якостей та інструментально-виконавських навичок учителя музики необхідно здійснювати, виховуючи ставлення до інструмента як способу втілення «звукових символів», тих настроїв та почуттів, які він хоче викликати в учнів. Рухові дії не передають емоційний стан музиканта, а є наслідком необхідності створення звукових співвідношень, засобами даного інструмента та способу звукоутворення на ньому. Отже, «... досягнення високої майстерності гри вчителя музики на музичному інструменті може бути лише за тієї умови, доки музичний слух уміло спрямовує виконавські рухи. Уміння грати на музичному інструменті ґрунтується на цілому комплексі ігрових навичок. Систематично повторюючи ті чи інші рухи, музикант поступово вдосконалює їх: вони виконуються дедалі швидше, легше, вільніше, впевненіше, кількість помилок при цьому зменшується» [8, с. 114].

Принцип опори на слухову сферу у формуванні виконавських умінь і навичок передбачає спрямованість на сприйняття музичної мови, здатність до емоційного відгуку, розвиток асоціативних і художньо-образних уявлень, а також на активацію музично-слухових здібностей. Таким чином, виконавська діяльність передбачає не лише проникнення у виразно-сміслову сутність музичної мови, але й усвідомлення конструктивно-логічних принципів побудови матеріалу, вміння розбиратися в нотному тексті музичного твору, в стильових та жанрових ознаках, особливостях будови, створюючи на його основі власний виконавський задум.

У діяльності музиканта-баяніста-акордеоніста — переважає наочно-образна форма мислення. Він мислить ідейно-образно, асоціативно, темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно. Ці елементи є складовими специфічного виконавського мислення, що має слухомоторну природу. Отже,

поняття виконавської майстерності музиканта, як зазначає М. А. Давидов, «... пов'язане з опануванням біфункціональної концепції художньої техніки: її інструментально-специфічного психофізіологічного (або спортивного), рухового аспекту техніки і її підтекстового виражального значення» [4, с. 37].

Так, у праці «Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво)» автор визначає п'ять основних виконавських виражальних засобів:

- динаміку в її двох основних показниках — напруження як засіб одухотворення музичного процесу через нюансування гучності та як таку, що досягається різноманітними композиторськими засобами (ладово-гармонічним тяжінням, метроритмом, інструментуванням, фактурою, контрапунктом тощо), реалізуючись у виконавстві;
- агогіку як організуюче начало виконавського процесу у визначенні темпоритму та його творчо-оперативної інтерпретаційної модифікації під час виконання музичного твору;
- артикуляцію музично-виконавської риторики, що забезпечує конкретизацію виразного виконавського вимовлення звуків та їх логічного поєднання;
- штрихову техніку як засіб створення характеру мелодичних ліній та вертикальних гармонічних поєднань;
- темброву експресію як засіб загального художнього «забарвлення» логічного процесу чи загальної звучності виконуваного музичного твору [2, с. 127].

Одним із методів інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики є варіативність. Основна роль принципу виявляється, як зазначає Н. Л. Цюлюпа, «... у дотриманні пізнавальних можливостей студентів, урахуванні особливостей музичної освіти. Особливого значення він набуває у зв'язку з різним рівнем довузівської музично-інструментальної підготовки (ДМШ, музичні училища тощо)» [12].

Як зазначає Г. Г. Ониськів, «... у теорії та методиці інструментальної підготовки фахівців простежується інформація щодо використання методу варіативності лише з метою активізації слуху й уваги. Однак поза увагою науковців залишилася ідея стосовно формування сталості (стабільності) виконавських навичок завдяки віднайденню декількох варіантів їхнього відтворення. На підставі опитувань зроблено припущення стосовно того, що рівень стійкості (стабільності) інструментально-виконавських навичок щодо «збиваючих» факторів внутрішнього і зовнішнього походження підвищуватиметься за рахунок створення припустимого кола варіантів відтворення рухових дій (вирішення виконавського завдання) з подальшим його використанням під час прилюдних виступів залежно від ситуації (умов реалізації музичного твору)» [9].

Зважаючи на емоціогенний чинник виконавця під час гри на інструменті, варіативність гри виконавця не є винятком, але це залежить від кваліфікованої технічної підготовленості виконавця. Тому для збереження чистоти відтворення навичок необхідно дотримуватись стабільності в інструментально-виконавській підготовці.

Суб'єктивний характер перебігу емоцій кожного виконавця в умовах концерту загострює проблему співвідношення емоційного та раціонального чинників. У процесі мистецької інтерпретації почуття музиканта мають відображати його психологічну реакцію на музичний образ, створюваний в уяві й утілюваний у реальному звучанні. Єдність емоційного та раціонального в музично-виконавському процесі зумовлена його специфікою. На створення такої єдності впливають об'єктивні причини: індивідуальність та особисті якості виконавця, рівень технічної підготовки, психологічна установка і художній образ під час домашньої роботи та виступу на сцені [10, с. 229–230].

Звичайно, динаміка позитивного впливу запропонованої Г. Г. Ониськів методики на процес формування інструментально-виконавських навичок визначалася через аналіз і зіставлення результатів гри в емоціогенних умовах. Варіативність є ефективним засобом формування стабільності виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі їх інструментальної підготовки. Однак у процесі автоматизованості, вдосконалення слухових і рухових навичок під час гри відбувається зміцнення «стабілізації» та «стандартизації» певних прийомів і свідомість уже менше втручається у виконання рухів, які протікають легко, невимушено, ніби самі по собі.

Таким чином, інструментальне виконання — це процес, у якому особистість може виразити себе найповніше. У ньому беруть участь усі системи організму музиканта: нервова система, інтелект, емоційна й вольова сфера, характер і темперамент, уміння спрямувати себе в потрібному і бажаному напрямі. Усе це потребує в процесі опанування музичної майстерності використання нових підходів і методів навчання. Отже, за визначенням В. П. Білоус, музично-виконавська майстерність — це «властивість особистості музиканта, котра сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і виявляється в ній як вищий рівень засвоєних умінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості» [1, с. 62]. Музично-виконавська діяльність є своєрідною творчістю. Ця творчість тим багатша, чим вищий рівень технічної та художньої майстерності музиканта. Розуміння й усвідомлення структури музично-виконавської майстерності допомагає музикантові обрати оптимальну стратегію і тактику досягнення високих результатів у власній майстерності.

Індивідуальна робота, у свою чергу, спрямована на активізацію професійно важливих властивостей особистості, розвиток професійних здібностей і формування професійних навичок виконання музичних творів, що є одночасно й метою та засобом навчання. Таким чином, виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє якісним змінам психічних властивостей особистості та «якісним новоутворенням» (Л. С. Виготський). Цілісне пізнання музичного твору, осягнення його емоційно-образного змісту, розуміння нотного тексту як засобу передачі художньої інформації, опанування основ виконавської техніки й здатність адекватно вирішувати художні завдання є основним завданням як інструментально-виконавської, так і професійно-педагогічної діяльності майбутніх учителів музики, що й потребує подальшого дослідження.

Список літератури

1. Білоус В. П. Виконавська майстерність як елемент творчої діяльності музиканта-інструменталіста / В. П. Білоус // Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. — К. : Міленіум, 2008. — №3. — С. 61–64.
2. Давидов М. А. Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво) / М. А. Давидов // Часопис Нац. музич. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — №1. — С. 126–133.
3. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. для вищ. муз. навч. закладів / М. Давидов. — К. : Муз. Україна, 1997. — 240 с.
4. Давидов М. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / М. Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. — К. : МкіМУ, НМАУ, 1998. — С. 37–38.
5. Згурська Н. М. Формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Н. М. Згурська. — К., 2001. — 16 с.
6. Липовий О. В. Роль конкурсів у вихованні майбутнього викладача-акордеоніста / О. В. Липовий // Педагогіка та методика навчання і виховання : зб. наук. пр. Ч. 1. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. — С. 104–107.
7. Ліпська С. Л. Особливості музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти / С. Л. Ліпська // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2005. — С. 192–195.
8. Матковська М. В. Підготовка вчителя музики до виконавської діяльності / М. В. Матковська // Педагогічні науки : зб. наук. пр. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2001. — С. 111–117.
9. Ониськів Г. Г. Варіативність як засіб формування стабільності інструментально-виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва / Г. Г. Ониськів // Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту (Педагогічні науки). — Бердянськ : БДПУ, 2008. — №4. — 304 с.

10. Піддубник В. Г. Естрадно-виконавські проблеми вокального ансамблю / В. Г. Піддубник, В. М. Піддубник // *Культура України* : зб. наук. пр. Вип. 25. — Х. : ХДАК, 2008. — С. 224–231.
11. Стельмащук З. М. Інструментальна підготовка як складова формування педагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі кредитно-трансферної системи навчання / З. М. Стельмащук // *Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір* : матеріали регіонального наук.-практ. семінару. — Тернопіль, 2007. — С. 75–77.
12. Цюлюпа Н. Л. Деякі аспекти викладання курсу «Методика навчання гри на музичних інструментах» у системі підготовки майбутніх учителів / Н. Л. Цюлюпа // *Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту (Педагогічні науки)*. — Бердянськ : БДПУ, 2006. — №2.

Надійшла до редколегії 09.12.2009 р.

УДК 785.11(477)»18/1917»

В. М. ЩЕПАКІН

ЛІТНІ СИМФОНІЧНІ КОНЦЕРТИ ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Розглядається історія започаткування та проведення літніх симфонічних концертів у культурних центрах України кінця ХІХ — початку ХХ ст. Висвітлюється діяльність диригентів літніх симфонічних оркестрів. Аналізується виховне і художнє значення цих концертів.

Ключові слова: музична культура України, літні симфонічні концерти, диригенти, солісти, репертуар.

Рассматривается история основания и проведения летних симфонических концертов в культурных центрах Украины конца ХІХ — начала ХХ ст. Освещается деятельность дирижеров летних симфонических оркестров. Анализируется воспитательное и художественное значение этих концертов.

Ключевые слова: музыкальная культура Украины, летние симфонические концерты, дирижеры, солисты, репертуар.

History of foundation and conducting of summer's symphonic concerts is examined in the cultural centers of Ukraine of end of 19th — beginning of the 20th century's. The activity of conductors of summer's symphonic orchestras is presented. The educating and artistic value of these concerts is analyzed.

Key words: musical culture of Ukraine, summer's symphonic concerts, conductors, soloists, repertoire.

Період кінця ХІХ — початку ХХ ст. в музичній культурі провідних мистецьких центрів України характеризувався все більшим і дедалі стрімкішим розгортанням концертної діяльності. Із

започаткуванням у багатьох великих містах у ці роки діяльності місцевих відділень Імператорського Російського музичного товариства (далі ІРМТ), дедалі все частішим відкриттям приватних музичних навчальних закладів, запровадженням занять музикою в програми багатьох приватних гімназій (особливо для дівчат), виникненням при багатьох навчальних закладах і в робітничих колективах аматорських музичних ансамблів, хорових та оркестрових колективів тощо стрімко підвищувався попит місцевого населення на музичні концертні заходи різного типу. Це захоплення публіки щодо відвідування різних концертів сприяло не лише активізації концертної діяльності «офіційних» музичних структур, якими були саме відділення ІРМТ, уже традиційних (з другої половини ХІХ ст.) оперних товариств, а й розгортанню гастрольних агенцій та створенню окремих комерційних музичних проєктів, яскравими прикладами яких стали виступи під відкритим небом на пристосованих відповідно літніх концертних майданчиках у міських зонах відпочинку (парках, садах) численних колективів, найзначимішими з яких за своїми художньою та виховною функціями стали симфонічні оркестри, що створювалися спеціально на час літніх сезонів.

На жаль, досі в сучасному українському історичному музикознавстві діяльність літніх симфонічних оркестрів і їх вплив на смаки населення як окрема важлива тема не розглядалися. Цим зумовлена актуальність статті.

Метою цієї розвідки, таким чином, є: аналіз діяльності літніх симфонічних оркестрів, їх репертуарної стратегії, висвітлення статей найяскравіших диригентів і солістів цих концертів.

Традиція концертних виступів просто неба в Україні оркестрів різних типів — від ріжкового й духового до садового струнно-духового та навіть симфонічного — походить ще з останньої чверті ХVІІІ ст., коли в шляхетних панських маєтках один за одним стали виникати кріпацькі оркестри. Ці так звані «маєткові» (або «фольваркові») оркестри, різні за складом та призначенням, спочатку обслуговували лише потреби хазяїв та їхніх вельможних гостей, уже на початку — в 1 половині ХІХ ст. дедалі частіше можна було почути не тільки і не стільки в маєтках аристократів, а й у великих культурних центрах України — Києві, Харкові, Полтаві й інших містах. Наведемо одну цитату, яка стосується побуту киян улітку середини ХІХ ст.: «Теплими літніми вечорами весь київський бомонд з'їжджався у верхню частину царського саду (там, де тепер концертна естрада). Тут мелькали красиві обличчя, вишукані вбрання, лунав веселий сміх, чути було жваву французьку мову, лагідну польську говірку, німецькі та російські вигуки, яким акомпанували веселі мотиви садової музики» [11, с. 9].

Саме кріпацькі оркестрові колективи, учасники яких часто здобували музичну освіту за кордоном, очолювані досвідченими яскравими фахівцями (найчастіше німцями, чехами, італійцями або поляками), стали однією з репрезентативних ділянок українського музичного мистецтва першої половини XIX ст. не лише в Україні, а й за її межами. Як зазначає сучасний музикознавець В. Откидач, говорячи саме про кріпацькі оркестри «... в галузі оркестрової музики Україна на першу половину XIX ст. була високо-розвиненою оркестровою європейською державою з численними оркестровими колективами, які мали цікаві і складні програми, з досить розгалуженою системою гастрольної справи» [15, с. 204].

Документальні свідчення про виступи в літніх концертах у Миському саду кріпацького оркестру київського генерал-губернатора І. В. Гудовича сягають 1798 р. [11, с. 16]. Тільки в Києві впродовж першої половини XIX ст. в літніх садових концертах виступали кріпацькі оркестри О. М. Будлянського, О. Я. Лобанова-Ростовського, Д. І. Ширая, Ганського, О. Ю. Головинського, П. Я. Лукашевича, П. Г. Галагана, Лопухіна... Крім цих колективів, у місті з 1768 по 1852 р. активно функціонував Магістратський оркестр — єдиний офіційно визнаний музичний колектив міста, який, разом із обов'язковою за його статусом «плацпарадною музикою», виконував марші, танці, обслуговував різні офіційні свята, долучався до супроводження спектаклів, для виконання концертних програм, а у визначені дні виступав у миському саду. До репертуару оркестру належали, окрім симфоній Паєра та Плейєля, увертюри до опер російських і західноєвропейських композиторів [10, с. 256].

В Одесі, починаючи з 1845 р. і протягом багатьох наступних років, виступав як улітку, на відкритих естрадах, так і в зимні сезони оркестр з Відня під керівництвом барона фон Гелленбаха, створений по типу оркестрів Штрауса та Ланнера. Цей колектив виконував п'єси, які створювали учасники оркестру — талановиті композитори: Пішна, Д. Урбанек, Лабицький [8, с. 451].

Подібна картина літнього концертного життя (можливо лише з меншим розмахом) спостерігалася і в інших культурних центрах України цих часів, а також у багатьох маєтках Наддніпрянщини та Лівобережної України. На жаль, за деяким винятком, до нас не дійшли ані прізвища капельмейстерів і тим паче солістів цих колективів, ані їхній репертуар, який виконувався безпосередньо під час виступів у садах і парках. Проте навіть серед небагатьох відомих нам імен зарубіжних музикантів, які очолювали кріпацькі оркестри або були солістами цих колективів, прізвища Ф. К. Бліми, К. Лау, Я. Лензі, А. Герке, Пфейфера, Краузе, Піжбеків та ін. — майже всі знакові для музичної культури України. Про репертуар оркестрів ми можемо скласти враження, звернувшись,

наприклад, до нотної бібліотеки Розумовських, що збереглася до наших часів, яка віддзеркалює музичні смаки й уподобання слухацької аудиторії кінця XVIII — першої третини XIX ст. і презентується багатьма інструментальними і симфонічними творами провідних німецьких, чеських, італійських, австрійських композиторів XVIII — початку XIX ст. Зрозуміло, що всі учасники цих оркестрів — кріпаки — практично не мали винагороди за участь у цих літніх, як і в будь-яких інших концертах; з вільнонайманими капельмейстерами поміщики також укладали контракт на декілька років їхньої служби, отже, всі матеріальні прибутки від участі в будь-яких концертах йшли до кишені вельможних аристократів, які утримували ці колективи.

Результатом скасування кріпацтва (1861 р.) стали розпуск кріпацьких оркестрів і майже повний занепад концертної діяльності. Порожню нішу в культурному просторі України, яку впродовж тривалого часу посідали кріпацькі оркестри, поступово почали заповнювати численні колективи мандрівних музикантів, здебільшого з Італії, Чехії та Німеччини. Російський оркестровий музикант і музичний письменник кінця XIX — початку XX ст. І. В. Ліпаєв присвятив діяльності цих аматорських, а нерідко і професійних артистів, великий аналітичний нарис [12]. У ньому дослідник зазначав, що артистам кожної національності були притаманні характерні репертуарні вподобання та найчастіше використання певних інструментальних складів — від італійських шарманщиків та солістів і невеличких ансамблів гітаристів та мандоліністів, які саме в такому складі найчастіше виступали перед міською публікою з виконанням здебільшого яскравих італійських мелодій і пісень, чеських ансамблів, що склалися з арфістки-співачки та скрипаля, або духових оркестрів, які разом із чеською та слов'янською народною музикою охоче і справно виконували й численні класичні зразки (твори Моцарта, Бетховена тощо), до справжніх мандрівних німецьких струнно-духових оркестрів, у репертуарі яких були навіть оркестрові уривки з німецьких та інших опер, оркестрові п'єси багатьох класичних і сучасних композиторів. Хронологія виникнення в Росії (Україні) цих колективів, наведена Ліпаєвим (спочатку італійці, потім чехи, нарешті німці) досить схематична і не зовсім відповідає дійсності, адже, наприклад, про мандрування Україною чеських народних музикантів документально відомо ще з другої чверті XIX ст. Як зазначає Ліпаєв, діяльність цих колективів базувалася на пайових товариських засадах з безліччю агентів, які спеціально від'їжджали з Росії (України) до Чехії, Австрії та Німеччини для укладення контрактів з тамашними народними та професійними музикантами (здебільшого молоддю). Кращі з цих колективів за артис-

тичним рівнем та складністю репертуару не поступалися кріпацьким оркестрам минулої доби.

Таке становище тривало до кінця 1880-х рр., коли через масовий відтік музично обдарованої сільської молоді до Росії (України) в Чехії і, відповідно, в Австрії в цілому стало занепадати сільське виробництво, на прохання австрійського уряду Росія була вимушена відіслати на батьківщину близько семи тисяч музикантів з Чехії. Саме в 90-х рр. XIX ст. дедалі все активніше на літніх концертних естрадах українських міст почали з'являтися оркестрові симфонічні колективи, сформовані здебільшого з вирощених в Україні або приїжджих західноєвропейських музикантів — учасників місцевих театральних та оперних оркестрів, викладачів музики в різних навчальних закладах, кращих студентів музичних училищ і, інколи, дедалі все рідше, здібних аматорів. На чолі цих оркестрів ставали більш або менш здібні в організаційно-підприємницькому сенсі музиканти-капельмейстери.

На відміну від щорічних «обов'язкових» симфонічних концертів, що їх за своїм статутом планомірно проводили у великих містах місцеві відділення ІРМТ (зазвичай, не більше 5-6 за зимовий сезон), літні симфонічні концерти на відкритих естрадах парків і садів, які організовувалися на принципово інших комерційних засадах, своєю демократичністю, великим розмаїттям репертуару, часто яскравими солістами, котрих спеціально запрошували, приваблювали найширші верстви населення українських міст. Характерною особливістю цих літніх концертних сезонів була реальна можливість за відносно невелику плату почути у виконанні симфонічного оркестру від легких «садових» танців та п'єс до симфонічних полотен або концертів з оркестром Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Ліста, Вагнера, Сметани, Дворжака, Гріга, численних російських і сучасних українських композиторів. Необхідно зазначити, що літнє, «паркове», симфонічне музикування розвивалося в Україні в 1890 — на початку 1910-х рр. набагато інтенсивніше за традиційні зимові академічні зібрання.

Особливе місце серед міст, де організовувалися літні концерти, посіла «Південна Пальміра» — Одеса, в якій, першій серед міст не лише України, а й усієї Росії, до 100-річчя міста в 1894 р. був заснований міський оркестр. Уже через 10 років Російська музична газета писала: «Одесса — первый и до сих пор единственный у нас город, имеющий собственный городской оркестр» [20]. Про перспективи (на жаль, не здійснені) організації в містах міських симфонічних оркестрів на прикладі діяльності одеського колективу писав видатний харківський диригент, педагог, музично-громадський діяч І. І. Слатін: «От учреждения городских оркестров многое будет зависеть. Их пока нет в России за исключением единственного города Одессы, симфонические концерты (в про-

винцях) могут быть только случайными, а о популярных же концертах невозможно даже и мечтать пока. За границей, благодаря только городским оркестрам, даже в маленьких городах, музыка там широко распространяется...» [6].

Літні симфонічні концерти в Одесі проходили на курортах Куяльник і Хаджибей, у міському саду та на дачі Дуніна (Малий Фонтан). Загальнодоступними концертами, які збирали чисельну аудиторію, в перші роки найчастіше керував Й. Прибик. У 1907 р. у Дерibasівському саду літні симфонічні концерти міського оркестру відбувалися на спеціально збудованій концертній естраді. За один цей літній сезон міський оркестр не тільки повністю покрив усі витрати на будівництво раковини та паркана, а й заробив чистого прибутку 6000 карбованців, що свідчить про непересічне значення літніх концертів у культурному житті міста. Програми багатьох виступів колективу складалися з трьох відділень: у перших двох звучала серйозна музика, в третьому — більш легкі твори. Влаштовували також спеціальні «Історичні концерти», на яких звучала музика Й. С. Баха, П. Чайковського, так звані «російські», концерт пам'яті Е. Гріга та ін. Окрім Й. Прибіка, літніми концертами в Одесі в різні роки керували М. Фідельман, Коган, М. Вольф-Ізраель, Ант. Ейхенвальд та ін. Часто диригентів запрошували спеціально для проведення того чи іншого концерту. Так, лише влітку 1911 р. поряд з основним диригентом М. Вольф-Ізраелем раз на тиждень оркестром керував Й. Прибик, виступали запрошені диригенти Малько, Штейман, Задрі, Пазовський — «музиканти різних калібрів і дарованій» [2], а в 1913 р., окрім основного диригента Ейхенвальда, виступили запрошені: С. Халатов, Р. Глієр, М. Іванов, О. Орлов, Й. Прибик, А. Ценовський, талановитий диригент з Італії А. Лукон, М. Ерденко, З. Бірнбаум. Солістами в цих концертах були А. Дідур, М. Бочаров та П. Цесевич [21].

Про завдання літніх концертів та безсумнівну користь від них і, водночас, недооцінку їхнього значення одеський кореспондент Російської музичної газети Р. Енгель пише: «Никто не хочет признать, что летние концерты такая же необходимая потребность культурной публики, как зимою опера. Летние концерты должны непременно носить характер большого культурного, идейного начинания, быть своего рода аудиторией, где слушатель мог бы наглядно знакомиться с историческим развитием музыкального искусства, его расцветом, падением, со всякого рода школами и направлениями. Нужно слушателям дать почувствовать связь между общим культурным развитием народа и состоянием музыки, ибо последняя, быть может, не менее, нежели литература, есть выражение духовного развития, мощи всякого народа» [19].

У Києві найчастіше літні концерти симфонічної музики відбувалися під керівництвом досвідченого диригента О. Виноградського (до 1910 р.), а також І. В. Петра (1903), Б. Воячка (декілька сезонів), який виступав у них і як віртуоз на контрабасі, і як композитор, та ін. У 1910–1911 рр. у Саду Купецького зібрання літні симфонічні концерти успішно проводив «даровитий, живої і чрезвычайно работоспособный» Г. Шнеефогт, у репертуарі якого були новітні симфонічні твори Р. Штрауса, Я. Сибеліуса, Ц. Франка, С. Рахманінова та ін. [7].

Мешканці Полтави впродовж 80–90-х рр. XIX ст. мали змогу слухати садові концерти невеликих струнних оркестрів, до яких входили також обмежена кількість духових інструментів і рояль, що виконував відсутні оркестрові голоси. Найвідомішим серед таких колективів був оркестр під керуванням Р. В. Шюппеля (кінець 80 — перша половина 90-х рр.). Цей оркестр виконував переважно вальси Ланнера, Штрауса, Вальдтейфеля, а також увертюри Рейсінгера і Зуппе, попури з віденських оперет. Досконалішим був оркестр, організований у 1890-х рр., яким керував капелмейстер В. І. Гебен. Цей колектив виступав з платними концертами в Миському саду, а по неділях безплатно грав у Корпусному сквері в центрі міста. Цей оркестр, окрім вальсів і попури з оперет, виконував твори Гайдна, Моцарта, Вебера, Мендельсона та ін. [13, с. 198–199].

На початку XX ст. симфонічні оркестри почали організовувати в провінційних містах України: Житомирі (диригент Б. Валлек), Чернігові (диригент С. Вільконський), Полтаві (диригент Д. Ахшарумов), Миколаєві (диригент Й. Карбулька) та в Криму — спеціально на час літніх сезонів (Севастополь — Фістуларі, Г. Черкаський, Ф. В. Кучера; Феодосія — Фістуларі; Сімферополь — І. В. Петр, Ялті — Ф. В. Кучера).

У Катеринославі влітку 1913 р. виступало п'ять оркестрів: два симфонічні і три військові. Хор трубачів 34-ї артилерійської бригади під керівництвом А. Векслер-Стрижевського — один із найкращих військових оркестрів — грав у саду Англійського клубу. Симфонічний оркестр під началом Б. Соколовського-Чигиринського, що складався з 50 музикантів (солісти: скрипаль Піастро й арфістка Кутиль), виступав у саду Громадського зібрання, а інший симфонічний оркестр під керівництвом В. Молла в складі 52 музикантів (у тому числі трьох яскравих солістів: скрипаля Берліна, віолончеліста Застрабського й арфістки Кутиль) — у саду Комерційного клубу. Репертуар цього колективу складали симфонії О. Глазунова, численні симфонічні твори П. Чайковського, симфонічні п'єси М. Глинки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, А. Лядова, О. Скрябіна, В. Калинникова, В. Золотарьова, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Дворжака,

І. Падеревського, Ж. Массне, К. Сен-Санса, Ю. Свенсена, Е. Гріга, К. Вебера, концерти Й. Брамса та Ю. Кленгеля та ін. [14].

Літнє концертне життя Харкова протягом останньої чверті XIX ст. відбувалося здебільшого під супровід військового оркестру 121 Пензенського полку під керівництвом В. В. Маречека. Завдяки талановитому капельмейстерові цей музичний колектив розширився від «хору трубачів» у перші роки свого існування до великого оркестру з групою струнних інструментів (так званий «бальний оркестр»), що було досить незвичайним для військових оркестрів тих часів. Наведемо характерний анонс виступу цього колективу: «В субботу, 29 апреля, в университетском саду дирекция Харьковская трамвая предполагает устроить «гуляние». Военный оркестр Пензенского полка под управлением г. Маречек исполнит по особой программе специально для этого гуляния несколько пьес и между прочим «Большую русскую зарю» при участии 20 барабанов» [4]. Естафету літнього оркестрового музикування в Харкові з 1898 р. прийняв багатогранний музикант (фаготист, альтист, педагог музичного училища Харківського відділення ІРМТ, диригент) Ф. В. Кучера. Майже щорічні (до 1910 р.) літні виступи симфонічного оркестру на чолі з Кучерою відбувалися в саду Комерційного клубу. Поряд із популярною та легкою симфонічною музикою, яку виконували майже щодня, раз на тиждень оркестр давав справжні симфонічні концерти з творів класичного та сучасного академічного репертуару. Так, у сезоні 1901 р. в репертуарі оркестру налічувалося близько 800 творів, серед яких було виконано 12 симфоній, 7 симфонічних поем, 80 увертюр, 146 різних п'єс, фантазій тощо, а також 30 творів для струнного оркестру [17, с. 25]. «Тот, кто вздумал бы [...] прослушать все, что дается г. Кучера, получил бы возможность ознакомиться почти со всем, что имеется в симфонической литературе», — зазначав В. І. Сокальський [5]. До участі в концертах солістами Кучера запрошував яскравих музикантів: віолончеліста Карасека, скрипалів А. Тракала та Е. Ондричка (всі в 1901 р.), контрабасиста М. Федішина (1904 р.), арфістку Л. Голубову та ін. Декілька літніх сезонів керівництво Комерційного клубу укладало контракти на проведення літніх концертів з іншими диригентами, але жоден з них не зміг завоювати симпатії харків'ян, і жоден з цих сезонів не закінчувався позитивно у фінансовому сенсі.

Останні передреволюційні роки в Харкові виступав літній симфонічний оркестр під керівництвом викладача вокалу музичного училища ХВ ІРМТ, яскравого піаніста-концертмейстера, блискучого диригента Ф. Бугамеллі. На відміну від ХВ ІРМТ, яке на час війни відмовилося від традиційних «зимових» симфонічних концертів, Бугамеллі в ці ж роки влітку демонстрував стабільний

фінансовий успіх, заохочуючи на концерти симфонічної музики тисячі слухачів. Так, після одного з концертів оркестру під керівництвом Бугамеллі (солісти — скрипаль Ф. Сміт та віолончеліст Я. Бунчук) улітку 1916 р. преса так висвітлила цю подію: «Такого скоплення публіки [...] сад коммерческого клуба не видел давно. Занято было все, что только можно было занять. Предприимчивые люди сидели [...] даже на деревьях. Масса цветов, ценные подарки и нескончаемые требования «бисов»» [3].

Слід зазначити, що війна суттєво не позначилася на репертуарі російських (українських) оркестрів, як, до речі, і солістів та камерних колективів, котрі виступали в Україні. Поруч із творами російських, іноді місцевих, українських, композиторів, багатьох композиторів-слов'ян (поляків, чехів, словаків), а також композиторів, котрі за походженням належали до країн-союзників Росії у війні, як завжди, слухачі насолоджувалися музичними шедеврами німецьких, австрійських, угорських композиторів. Показовою в цьому контексті є думка відомого українського композитора Ф. Акименка, який на початку Першої світової війни наголошував: «Перестанем ли мы с прежним уважением и восхищением относиться к творцам вечной красоты, где многие черпают высшие духовные блага жизни? И не было бы столь нелепым отворачиваться или отрицать великие деяния гениев нам вражеских наций?.. Бетховен всегда останется Бетховеном для нас, славян...» [1].

Підсумовуючи наведені факти, зазначимо, що сплеск концертної діяльності літніх симфонічних оркестрів у багатьох культурних центрах України став можливим завдяки плідній співпраці представників різних національностей, які входили до складу цих колективів і очолювали їх: українців, росіян, поляків, чехів, німців, італійців, євреїв та ін. Репертуар літніх оркестрів становили найрізноманітніші за жанрами й національним представництвом твори класичних і сучасних композиторів. Найскравіші з цих колективів, очолювані талановитими диригентами, своєю виконавсько-просвітницькою діяльністю саме під час літніх концертних сезонів сприяли значній зацікавленості найширших верств української публіки серйозною симфонічною музикою, розширенню меж у розумінні тенденцій розвитку музичного мистецтва тих часів.

Перспективою подальшого дослідження може стати детальніший аналіз репертуарної стратегії диригентів літніх симфонічних оркестрів, їхньої виконавської майстерності, а також висвітлення громадського резонансу від виступів літніх симфонічних оркестрів за матеріалами в періодиці тих часів, порівняльна оцінка діяльності кожного (або більшості) з цих колективів та їхніх керівників.

Список літератури

1. Акименко Ф. Искусство и война / Ф. Акименко // Русская музыкальная газета. — 1914. — № 46.
2. Без підп. Летопись провинции. Одесса // Музыка, 1911. — № 39.
3. Без підп. Театр // Южный край. — 1916. — 5 июня.
4. Без підп. Хроника // Харьковские губернские ведомости. — 1889. — 28 апр.
5. Дон-Диез. Музыкальные заметки / В. И. Сокальский // Южный край. — 1910. — 4 мая.
6. И. И. Слагин по вопросу учреждения городских оркестров / И. И. Слагин // Русская музыкальная газета, 1914. — № 2.
7. К. Летопись провинции. Киев / К. // Музыка, 1911. — № 41.
8. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794 — 1855) / Я. С. Кацанов // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. — М. : Гос. муз. изд-во, 1960. — Вип. I. — С. 393–459.
9. Клиш В. Л. Концертно-музичне життя / В. Л. Клиш, Л. З. Мазепа // Історія Української музики. Т. 3 : Кінець XIX — початок XX ст. — К. : Наук. думка, 1990. — С. 314–338.
10. Коренюк О. Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века / О. Г. Коренюк // Из музыкального прошлого : сб. очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. — М. : Музыка, 1963. — Вип. II. — С. 240–286.
11. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. — К. : Муз. Україна, 1972. — 223 с.
12. Липаев И. В. Бродячие музыканты / И. В. Липаев // Русская музыкальная газета. — 1912. — № 25–30.
13. Михайличенко О. В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX — початку XX ст.: монографія / О. В. Михайличенко. — Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2005. — 292 с.
14. Михайлов Н. Корреспонденция. Екатеринослав / Н. Михайлов // Русская музыкальная газета. — 1913. — № 39.
15. Откидач В. М. Деякі аспекти функціонування кріпацьких оркестрів в Україні / В. М. Откидач // Культура України : зб. наук. праць / відп. ред. О. Г. Стахевич. — Х. : ХДАК, 2000. — Вип. 6. Мистецтвознавство. — С. 202–205.
16. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса / Р. М. Розенберг. — Одесса : Ред-издат. отдел областного управления по печати, 1995. — 159 с.
17. Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского 1917–1992 / коллектив авт. под рук. П. П. Калашника. — Х., 1992. — 446 с.
18. Чеські музиканти в Україні : біобібліогр. слов. / Харк. держ. акад. культури ; уклад. В. М. Щепакін. — Х. : ХДАК, 2005. — 248 с.
19. Энгель Р. Корреспонденция из Одессы / Р. Энгель // Русская музыкальная газета. — 1912. — № 31–32.
20. Энгель Р. Корреспонденция. Одесса / Р. Энгель // Русская музыкальная газета. — 1904. — № 19–20.
21. Энгель Р. Корреспонденция. Одесса / Р. Энгель // Русская музыкальная газета. — 1913. — № 39.

Надійшла до редколегії 23.12.2009 р.

НАШІ АВТОРИ

- Барвік С. Г.** засл. артист України, доц. Мукачівського держ. ун-ту
- Бойко В. Г.** канд. мистецтвозн., ст. викл. ХДАК
- Герчанівська П. Е.** докторант ХДАК
- Греков О. М.** наук. співробітник ХНТУСГ ім. Петра Василенка
- Даренська В. М.** канд. філос. наук, Східноукраїнський нац. ун-т імені Володимира Даля
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
- Зав'ялова О. К.** докторант Сумського держ. пед. ун-ту імені А. С. Макаренка
- Зінов'єва Т. А.** канд. мистецтвозн., доц. Одеського нац. політехн. ун-ту
- Кива Н. І.** аспірант Нац. ун-ту «Києво-Могилянська академія»
- Кікоть А. А.** докторант ХДАК
- Корнієнко В. В.** канд. мистецтвозн., доц.
- Кравченко О. В.** докторант ХДАК
- Кулакова О. М.** викл. Нац. фармацевтич. ун-ту
- Мірошниченко В. С.** аспірант ХДАК
- Оленіна О. Ю.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
- Пересецький Р. Д.** аспірант Ін-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Плоткіна А. І.** концертмейстер, здобувач ХДАК
- Рубинський О. Ю.** народний артист України, доц. Харк. держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського
- Степанов В.Ю.** канд. техн. наук, доц., декан факультету менеджменту ХДАК
- Субота Є. В.** викл. ХДАК

- Суковата В. А.** канд. філос. наук, доц. ХНУ імені В. Н. Каразіна
- Терещенко В. Л.** викл. Запорізького музичного училища
- Тишевська Л. Г.** доц. ХДАК
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, член-кореспондент Академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Школьна О. В.** докторант Львівської нац. акад. мистецтв
- Шолуха Н. Є.** аспірант ХДАК
- Шуляков І. М.** аспірант, викл. ХДАК
- Щедрін А. Т.** д-р культурології, доц. ХДАК
- Щепакін В. М.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
- Яріко М. О.** аспірант ХДАК

ЗМІСТ

Передмова	3
-----------------	---

**ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ
(ФІЛОСОФСЬКІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ)**

В. В. Корнієнко

Європейський міжкультурний діалог у контексті формування єдиного культурного простору	5
---	---

В. М. Шейко

Культурологічно-компаративістські принципи формування глобалізаційного культурного простору	16
---	----

В. Ю. Степанов

Масова культура сучасного суспільства	30
---	----

Л. Г. Тишевська

Зміни в інфраструктурі культурного простору Харкова наприкінці XVIII — на початку XIX ст.	38
--	----

О. В. Кравченко

Культурна політика в Україні за часів незалежності. Дискурс публічної політики	47
--	----

О. М. Греков

Соціокультурні моделі господарської діяльності як носії етнонаціонального	57
---	----

М. В. Дяченко

Людина, сенс її буття та проблема щастя (світоглядні ідеї у філософії Б. Паскаля та Ж. О. Ламетрі)	67
--	----

Н. Є. Шолуха

Інший як джерело майбутнього: етика відповідальності — основа концепції культури повсякденності Еманюеля Левінаса.	76
---	----

В. А. Суковата

«Ділова жінка» як інший у пострадянській культурі і масовій свідомості	86
--	----

В. С. Мірошниченко

С. Л. Франк: філософія культури як модус концепції незбагненого (аспекти культури, реальності, «що самовідкривається», і Абсолютно незбагненого)	94
--	----

І. М. Шуляков

Типологія процесів міжкультурної комунікації	105
--	-----

О. М. Кулакова

Культурологічні аспекти комунікативної функції мови	112
--	-----

В. М. Даренська

Перспективи відродження традиційного народного мистецтва: культурологічні аспекти 124

П. Е. Герчанівська

Функціонування народної культури в соціумі 132

О. В. Школьна

Творчість опішнянки Єлизавети Трипільської в контексті стилєвих трансформацій першої третини ХХ ст. 141

А. Т. Щедрін

Людина і Венера: відображення відносин у соціокультурному просторі Стародавнього Світу 150

Т. А. Зінов'єва

Побутування фольклорної паремії в інформаційному суспільстві 161

А. А. Кікоць

Костюм: поняття, структура та функції 168

Н. І. Кива

«Не/зустріч» (А. Варбург, В. Беньямін, С. Ейзенштейн): експериментальні проекти початку ХХ ст. 178

М. О. Яріко

Особливості негативного сприйняття ісламу в самосвідомості заходу 186

О. Ю. Оленіна

Вплив віртуальності на процеси трансформації мистецтва . . . 196

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО, КІНОМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

Є. В. Субота

Регіональне телебачення як засіб формування стереотипів масової культури 206

Р. Д. Пересецький

«Людина з кіноапаратом» (1929) як дослід телевізійної кінорефлексії 214

О. Ю. Рубинський

До історії формування Харківської школи лялькарів 222

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

В. Л. Терещенко

Гумористичні капричіо віденських класиків або «помилки молодості» вчителя й учня (фортепіанні п'єси Гайдна та Бетховена) 232

О. К. Зав'ялова

Традиції віденської салонної культури і віолончельне мистецтво Львова кінця XVIII — першої половини XIX ст. 240

А. І. Плоткіна

Становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну» 248

В. Г. Бойко

Пошуки, знахідки та суперечності в гармонізації старовинних православних розспівів (кінець XVIII–XIX ст.) 258

С. Г. Барвік

Особливості формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки 267

В. М. Щепакін

Літні симфонічні концерти як явище музичної культури України кінця XIX — початку XX ст. 275

Наші автори 285

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 29

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,
Т. Д. Булах,
Ю. М. Заклінська,
А. Г. Лисенко

Художній редактор
І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка
С. В. Яшиш

Підписано до друку 25.01.2010. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн.ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 11,25. Обл.-вид. 11,61.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК