

Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури

# **КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**

**Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

**Випуск 41**

Харків, ХДАК,  
2013

**УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)**  
**ББК 71я54 + 85я54**  
**К90**

Засновник і видавець —  
Харківська державна академія культури  
Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 9 від 26.04.2013 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);  
З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства;  
Ю. І. Лошков, доктор мистецтвознавства;  
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства;  
Н. П. Осипова, доктор філософських наук;  
В. М. Откидач, доктор мистецтвознавства;  
Л. В. Стародубцева, доктор філософських наук;  
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;  
О. І. Чепалов, доктор мистецтвознавства;  
О. В. Шило, доктор мистецтвознавства;  
В. В. Шкода, доктор філософських наук;  
А. Т. Щедрін, доктор культурології;  
І. Ю. Коновалова, кандидат мистецтвознавства  
(відповідальний секретар)

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

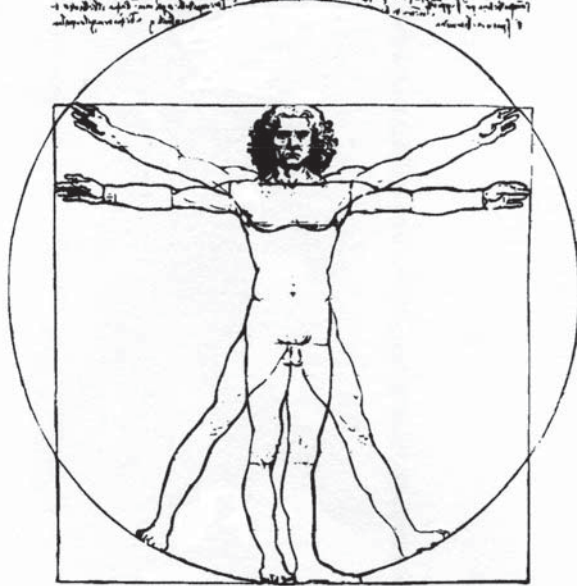
**К90**      **Культура України.** Вип 41. : зб. наук. пр. / М-во культури України,  
Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК,  
2013. — 300 с.

Розглядаються проблеми культурології, розвитку світової і національної культури, театрального, кіно- телемистецтва, хореографії, музичного мистецтва.

Для науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культурологічної, мистецтвознавчої та художньо-творчої сфер діяльності.

**УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)**  
**ББК 71я54 + 85я54**

Handwritten text in a cursive script, likely a transcription of the original manuscript's text above the drawing.



*Теорія та історія  
культури*

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИНАМІКИ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ОСЕРЕДКІВ В УКРАЇНІ (ХІ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

*Висвітлюються процеси динаміки формування мистецько-літературних осередків в Україні в період з ХІ й до початку ХХ ст., вітчизняні культурологічні особливості вказаних процесів.*

**Ключові слова:** культура, мистецтво, література, вітчизняні мистецько-літературні об'єднання, культурологічні особливості.

*Освещаются процессы динамики формирования художественно-литературных центров в Украине в период с ХІ и до начала ХХ ст., отечественные культурологические особенности указанных процессов.*

**Ключевые слова:** культура, искусство, литература, отечественные художественно-литературные объединения, культурологические особенности.

*The processes of formation of artistic and literary centers in Ukraine within the period of the 11th — early 20th centuries are examined. The Ukrainian culturological characteristic features of the above mentioned processes are presented.*

**Key words:** culture, art, Ukrainian artistic and literary associations, culturological characteristic features.

Становлення та формування творчих праоб'єднань на вітчизняних теренах (ХІ ст.) зумовлені потужним духовно-синергетичним поривом східнослов'янської спільноти, спрямованим на самоорганізацію та самоствердження через розбудову власної держави русичів — Київської Русі. Цьому процесу сприяли:

- формування суспільної політичної верхівки (гаранта перетворень) та інтелектуально-творчих сил (виробника духовних і матеріальних цінностей);
- складання базису самобутньої регіональної культури;
- переосмислення й використання ідейно-культурних надбань Візантії та інших високорозвинених країн тощо.

Соціальною базою найперших гуртів митців та книжників було гуртожиткове чернецтво і почасти міське ремісництво художнього профілю. Центральним осередком формування й діяльності об'єднань був Київ. Складання мистецьких і літературних гуртів відбувалося паралельно, але в кожній із творчих сфер таких об'єднань були одиниці.

Період «згасання» синергетичного прориву у формуванні творчих угруповань (ХІІІ–ХV ст.) позначився відсутністю міцної державної структури:

- послабленням позицій православної церкви, що опікувала культуру;
- необхідністю вибору між різними культурними системами;
- недостатньою зрілістю етнічної самосвідомості українства;

- браком дієвих стимулів для подальшого розвитку давньоруських традицій згуртування творчих сил тощо [11; 17; 22; 26].

Означені чинники в сукупності сприяли тому, що територіальний центр творчих об'єднань перемістився в галицько-волинські землі [27].

У подальшому, із XVI ст., під впливом культур інших регіонів, зокрема ранньогуманістичної ідеології європейського Ренесансу та європейських зразків соціальної організації, виявилися нові тенденції в мистецькому середовищі, що зумовили об'єднання представників «високих» (художніх) ремесел. Головними осередками нових об'єднань стали переважно західноукраїнські міста, які отримали «магдебурзьке право», зокрема Львів, Кам'янець-Подільський та ін. [22; 28].

Найпліднішим для розвитку вітчизняних художніх та літературних об'єднань виявився період XVII — сер. XVIII ст., коли стався потужний біфуркаційний «вибух» духовно-творчої енергії вже власне українства, скерований на державно-культурне будівництво й угрунтований на світоглядних та естетичних засадах бароко, тісних контактах із європейським світом. Ядро українських творчих об'єднань первнів складала представники церковної і світської верхівки суспільства та міські ремісники художніх спеціальностей. Процес утворення об'єднань відбувався з однаковою інтенсивністю в мистецькій і літературній царині, територіально поширюючись з Галичини до Наддніпрянщини. Слід зауважити, що загальна кількість творчих гуртів на цей час становила близько двадцяти десятків.

У другій половині XVIII ст. спостерігається стрімкий спад у розвитку вітчизняних творчих об'єднань, спричинений ліквідацією української автономії, новою конфігурацією культурного простору, насильницьким припиненням культурного діалогу України з Європою, специфікою нового художнього стилю — класицизму [3; 9; 16; 23].

За видовою належністю об'єднання поділялися на «школи», «цехи-братства», «гуртки» та «кола». Довготривалими і структурованими серед них були «цехи-братства» та «школи», члени яких мали чіткі взаємозобов'язання, розподіл рольових функцій, єдиний художній стиль творчості. Тільки цехові об'єднання мали назву, статут, спільні кошти, організаційну символіку, атрибутику й обрядовість, що свідчить про формальний (корпоративний) характер організацій.

Гуртки» та «кола» становили собою певні групи творчих особистостей, здебільшого однієї генерації, що дотримували спільних або близьких ідейно-естетичних поглядів (на основі християнської ідеології та домінуючого художнього стилю), мали єдину творчу мету і намагалися її реалізувати без програмних декларацій [3; 8; 10; 30].

Особовий склад усіх об'єднань був винятково чоловічим і переважно поліетнічним; чисельність представників «шкіл» та «цехів» сягала кількох десятків осіб (різних поколінь), а в «гуртках» і «колах» — від п'яти до двадцяти.

Вітчизняні художні та літературні об'єднання (XI — сер. XVIII ст.), незважаючи на свою організаційну незрілість, успішно виконали певні важливі соціокультурні функції.

Об'єднання стали найактивнішими суб'єктами творення самобутньої регіональної східнослов'янської культури та власне українського архетипу культури. Вони забезпечили суспільство творчою продукцією — мистецькими і літературними творами, що містили універсальні культурні смисли, які стали основою реальних історичних звершень народу (культуросотворча функція).

Під час міжконфесійної полеміки (XVI–XVII стст.) представники художньо-літературних об'єднань стали на захист православної християнської ідеології, що була традиційним підґрунтям культурної системи суспільства, і обстоювали її право на існування. Водночас, жорстка конфронтація між православними й католицькими ідеологами створила проблему вибору і призвела до поділу українства на дві конфесії, що надалі зумовило певні культурні відмінності між західними і східними регіонами України (ідеологічна функція з неоднозначними наслідками)[14; 29].

У межах об'єднань відбулося творче переосмислення естетичних категорій, презентованих домінуючими для кожної історичної доби художніми стилями (візантійським, ренесансним, бароковим), та їх синтез із місцевими художніми традиціями, результатом чого стало формування давньоруського художнього стилю та стилю українського бароко (естетична функція).

Об'єднання потурбувалися про відповідність творчих продуктів українства. Самоорганізація творчих сил через об'єднання сприяла формуванню еліти як життєво важливого для соціуму чинника (соціо-структуруюча функція).

Значною мірою завдяки художнім та літературним об'єднанням було вирішено актуальне соціокультурне завдання — формування української інтелектуально-творчої еліти, як виробника, носія і провідника духовних цінностей українського суспільства [5; 15].

Загальний обсяг культурних здобутків художніх та літературних об'єднань прафеменоальної стадії достатньо значний і різноманітний: це — видатні твори давньоруської та барокової етикоцентричної літератури, монументального живопису, іконопису, портретного живопису, книжної мініатюри й гравюри, художньої металопластики тощо, а також духовні цінності — модель ірраціонального світосприйняття, поцінування свободи особистості й творчості як способу життя, повернення уваги до драматичних суперечностей людського буття, визначення типів «тихої» та «гордої» людини з різними моделями соціальної поведінки тощо.

Вітчизняними творчими об'єднаннями доби бароко започатковано певні значущі для мистецтва й літератури проекти:

- виокремлення громадянської, філософської та фантазмагоричної поезії;

- ідея та поетичні зразки «штуки для штуки» («мистецтва для мистецтва»);
- поезомалярські вправи й експерименти з можливостями друкарських шрифтів;
- спроби синтезу різних художніх мовних засобів;
- елементи ігрової комунікації та ін.

У своїй історично-часовій площині художні та літературні об'єднання були тісно пов'язані із церковними й владними структурами, виробничою базою (скрипторіями, малярнями, друкарнями, ремісничими майстернями), навчальними закладами (колегіумами, КМА), окремими поважними персонами (покровителями, замовниками). Крім того, існував зв'язок між професійними літераторами і митцями та представниками народної творчості; підтримувалися діалогічні культурні стосунки з європейськими художніми осередками [2; 3; 16; 23].

У художній та літературній сферах XVI — сер. XVIII ст. співіснували індивідуалістичне й гуртове начала, але їх природа змінювалася в міру культурного розвитку суспільства, індивідуалізації та соціалізації людини. Якщо спочатку спостерігалася опозиція «творець-індивид» — «творчий гурт» (котрий практично базувався на общинних соціальних зв'язках, а пізніше — на традиції побратимства), то із XVII ст. вона набула якісно іншого вигляду: «творча Індивідуальність» — «творче об'єднання Індивідуальностей» (на основі особистого вибору). Становлення людської Особистості й поцінування її чеснот зумовили також появу персоніфікованих лідерів творчих об'єднань. Представників творчих спільнот і свідомо усамітнених митців споріднювало відчуття, що вони здійснюють важливу для суспільства справу, а поняття «власне творчість» і «громадський обов'язок» становили єдине ціле.

Основним засобом спілкування художніх та літературних об'єднань з масами було поширення їх творчої продукції, а безпосередня особиста комунікація існувала тільки в колах самих митців.

Мистецько-літературна творчість загалом перебувала на позиціях недиференційованого моралізму і тільки із XVII ст. почала орієнтуватися на інтереси й можливості різних соціальних прошарків. Суттєву перешкоду для інтенсивного споживання творчих здобутків становили низький освітній рівень населення і недостатній розвиток культурологічно-комунікаційних засобів.

Через брак необхідних джерел неможливо охарактеризувати нюанси суспільної рецепції стосовно творчих продуктів, але їх гуманістичний зміст, узгодженість з етноментальними властивостями спільноти, виразна декоративність мусили викликати емоційне сприйняття, співпереживання публікою основних смислів та їх свідоме чи підсвідоме засвоєння.

Упродовж XIX — поч. XX ст. саморозвиток вітчизняних творчих об'єднань відбувався в кілька фаз і був тісно пов'язаний

з національно-визвольними змаганнями українства та формуванням і діяльністю нової елітної верстви суспільства — інтелігенції як виробника, носія та провідника системи духовно-культурних цінностей.

Фаза становлення української національної ідеї в напрямі європейського романтизму репрезентована двома літературними об'єднаннями нового типу — харківською школою романтиків і львівською «Руською трійцею», що мали чіткі ідейно-естетичні платформи й знаменували собою початок формування українофільської інтелігенції окремо в східноукраїнському та західноукраїнському регіонах. Мистецьких об'єднань у їх загальноприйнятому розумінні в Україні першої пол. XIX ст. не існувало через зосередження художніх сил в імперських центрах [1; 15; 16].

Наступна фаза динаміки творчих мистецько-літературних об'єднань (1840-і — 1870-і рр.), перейнята духом народництва і художнього реалізму, була представлена Кирило-Мефодіївським братством та громадами — ліберально-демократичними організаціями, характерними для другого покоління інтелектуально-творчої української інтелігенції, котра намагалася підвищити рівень національної самосвідомості суспільства через поєднання громадсько-політичної й культурницької діяльності. Громадівський рух зародився в українських колах Петербурга і поширився в Наддніпрянщині. Українські митці на цьому етапі увійшли до складу російського «Товариства пересувних художніх виставок», діяльність якого охоплювала частково й українську територію.

Наступна фаза (остання чверть XIX — поч. XX ст.) позначена одночасним посиленням національного громадсько-політичного й культурницького рухів та проникненням в Україну нових європейських культурних віянь, підхоплених представниками третього покоління вітчизняної інтелігенції, внаслідок чого поряд з політизованими угрупованнями (на зразок франківської «Молодої України», «Братства тарасівців») почали виникати суто творчі літературні («Плеяди», «Молода муза», «Українська хата») та художні (ТЮРХ «Товариство для розвою руської штуки», Товариство київських художників, Товариство харківських художників) об'єднання на заході й сході України.

Майже всі об'єднання мали самоназви, в яких відбивався тип чи вид гурту або його художньо-стилістичні вподобання; значна частина об'єднань продемонструвала наявність характерних самоорганізаційних ознак — чіткої структурної організації, статутів, програмних положень, різноманітних маніфестів, власних друкованих органів, постійного приміщення тощо. Середня чисельність членів об'єднань складала 15–20 осіб; уперше в складі творчих об'єднань з'явилися жінки-письменниці й художниці; за національною належністю переважали українці, але поряд з ними були й представники інших народів; так само не існувало й релігійно-конфесійних, партійно-політичних та інших обмежень для вступу митців до об'єднань. Більшість об'єднань мала локально-територіальний характер (основні



центри — Київ, Львів, Харків, Одеса, Катеринослав, Чернігів, Полтава) і не підпорядковувалася офіційним структурам [16;19; 21].

Висока громадянсько-патріотична активність вітчизняних творчих сил, конкретно виявлена через суспільно-політичні та культурницькі об'єднання письменства, сприяла розвиткові національної ідеї, розробці концептів національної культури як самобутньої і повновартісної, спонукаючи інтелігенцію до вирішення проблеми національного стилю в літературі та мистецтві. Якщо романтики по суті «відкрили» українську націю, народники розбудовували її в онтологічній та морально-етичній площинах, то модерністи зосередилися на філософсько-естетичних аспектах національної ідеї. Культурно-просвітницький рух мав важливе значення для складання комунікаційної інфраструктури й консолідації українського суспільства. Але ціною цих досягнень була відмова від пріоритетності естетичних категорій творчості.

Тільки з виникненням модерністських, а надалі й авангардистських мистецьких та літературних гуртів поновилася власне культурологічно-естетична функція творчих об'єднань і набула надзвичайної інтенсивності: закладено основи багатьох художньо-стилістичних напрямів, систем, течій, поглядів, що мали вирішальне значення для розвитку стильових тенденцій у мистецтві та літературі впродовж усього ХХ ст.

Провідними засобами діяльності об'єднань були продукування мистецьких і літературних творів, друкування видань, влаштування виставок, проведення масових культурних імпрез в усій формально-жанровій багатоманітності.

Період становлення вітчизняних творчих об'єднань, незважаючи на певні функціональні диспропорції та специфічність соціокультурних завдань, відзначається вагомістю й багатоплановістю здобутків, серед яких — станковий живопис у стилі реалізму, модернізму й авангардизму (сюжетні твори, портрети, пейзажі, абстрактні твори), неовізантійські стінописи, необарокова графіка, конструктивістська сценографія і декоративно-ужиткова творчість тощо; романтична й реалістична література, зразки символістської, неосимволістської, імпресіоністичної, неоромантичної, революційно-романтичної і футуристичної поезії (громадянської, ліричної, урбаністичної). Виразна полістилістика й активні формалістичні пошуки суттєво збагатили образотворчу та літературну мову і поширили жанровий діапазон кожного виду творчості.

Через часовий збіг двох складних, масштабних і певною мірою суперечливих соціокультурних завдань — розбудови засад самобутньої національної культури і долучення до українського мистецько-літературного життя європейських культурних здобутків майже за столітній період разом з численними новітніми тенденціями — вітчизняні творчі об'єднання не мали реальних можливостей для їх остаточного вивершення. Здійснено немало спроб розробки національної

ідеї, концепції української культури, національного художнього стилю, але вони не набули загального визнання. Модернізм допоміг розвинути на новому рівні окремі культурні традиції українства, але не склався як цілісна система, оскільки частина інтелігенції вбачала в ньому загрозу органічності вітчизняного художнього поступу. Авангардизм тільки розгортав свої знамена, його перші досягнення не сприймалися у зв'язку з національною культурою [12; 13].

Більшість культурологічних починань творчих об'єднань цієї пори мала перспективне значення.

Творчі гурти XIX — поч. XX ст. мали певні контакти як між собою, так і з іншими складовими тогочасного соціокультурного середовища: літературні об'єднання були пов'язані з вищими навчальними закладами, видавництвами або окремими часописами; художні об'єднання — з міськими образотворчими школами, Петербурзькою, Віденською, Краківською та Паризькою Академіями мистецтв, новаторськими театральними колективами, майстрами народного мистецтва.

Загалом художньо-літературні об'єднання зберігали незалежність від політичної влади, але якщо австро-угорський імперський режим достатньо толерантно ставився до національно-культурних потреб українства, то російський режим чинив перешкоди розвитку українських мови й літератури як основоположним чинникам національної культури. За часів існування УНР націотворчі й культуротворчі інтереси об'єднань та влади збігалися і державні заходи щодо інституціоналізації та структуризації вітчизняної культурної сфери створювали сприятливі умови для діяльності творчих об'єднань.

Використання творчими об'єднаннями XIX — поч. XX ст. самоорганізаційного досвіду та культурних здобутків літературно-художніх гуртів минулих днів свідчить також про наявність «вертикальних» зв'язків у розвитку вітчизняних об'єднань [4; 25].

Літературні гуртки романтиків поч. XIX ст. проголошували визнання цінності людської особистості та її творчого самовираження, але надалі специфіка соціокультурних завдань змусила вітчизняних митців свідомо підпорядкувати власні творчі прагнення громадському обов'язку. З виникненням об'єднань модерністського напрямку, які обстоювали позицію творчого індивідуалізму і надавали Митцеві рис ідейного лідера, національного героя, серед інтелігенції розгорнулася полеміка стосовно свободи творчості на іманентній основі. Новий рівень зрілості й значимості творчої Особистості підтверджувався наявністю харизматичних лідерів, довкола яких гуртувалися однодумці — літератори та художники. Мотивацією для утворення об'єднань було намагання митців розвивати національну культуру на новітній полістилістичній основі, що неможливо здійснити поодиноко; однак у рамках тогочасних гуртів кожна творча Особистість почувалася вільною і самодостатньою.

Завдяки діяльності творчих об'єднань упродовж XIX — поч. XX ст., українське суспільство набуло можливості користуватися мистецькими та літературними здобутками в широкому стилістичному діапазоні. Проте кожна суспільна верства мала свої художньо-культурологічні вподобання: для селянської більшості ближчою була реалістична етнографізована творчість; щойно сформовані пролетарські маси тяжіли до революційно-романтичних, соціально-позитивістських творів; інтелігентські кола переважно перебували в силовому полі російських і західноєвропейських новаторських культурних надбань [7; 31; 18].

На означеному історичному етапі загострилася проблема елітаризму й егалітаризму, як визначальна для розвитку національної культури. Прогресивні об'єднання творчої інтелігенції намагалися гідно виконати обов'язки духовного авангарду суспільства і заперечували проти ототожнення української національної культури винятково з народною (селянською) чи народницькою, але їх сил виявилося недостатньо для ствердження елітарних тенденцій духовно-творчого культурологічного розвою [31; 20; 24].

Аналіз процесів формування мистецько-літературних осередків в Україні, на думку автора, вможлиблює моделювання як соціальної обстановки на той чи інший історичний час у цілому, так і вітчизняного художнього життя зокрема. Адже саме мистецько-літературні угруповання, що об'єднували кращих представників інтелігенції, відображали події, які відбувалися в суспільному житті в цілому й на художньо-культурологічному просторі зокрема. У цьому разі автор має на меті розгляд процесів формування мистецько-літературних осередків в Україні, починаючи з XI ст. і закінчуючи початком XX ст.

Таким чином, аналіз процесів формування мистецько-літературних осередків в Україні надав змоги виявити й охарактеризувати процеси вітчизняного художньо-літературного життя, починаючи з XI й закінчуючи початком XX ст. У цілому такий аналіз дозволив змодельовати й показати основні соціальні й культурологічні особливості еволюції вітчизняного духовного простору в період з XI до початку XX ст.

### Список літератури

1. Айзеншток І. Українські поети-романтики / І. Айзеншток // Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. — К. : Мистецтво, 1968. — С. 7–64.
2. Андрущенко М. В. Парнас віршотворний : Києво-Могилянська академія і український літературний процес XVIII ст. / М. В. Андрущенко; НАН України. Ін-т л-ри. — К. : Укр. кн., 1999. — 208 с.
3. Аполлонова лютя : Київські поети XVII–XVIII ст. — К. : Молодь, 1982. — 320 с.
4. Афанасьєв В. А. Товариство південно-російських художників [1890–1922] / В. А. Афанасьєв. — К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1961. — 132 с.

5. Бичко А. К. Історія філософії : [підруч. для студ. вищ. закл. освіти] / А. К. Бичко, І. В. Бичко, В. Г. Табачковський. — К. : Либідь, 2001. — 407 с.
6. Бичко А. К. Феномен української інтелігенції / А. К. Бичко // Слово і час. — 1994. — № 4. — С.25–40.
7. Бурачек М. Г. Альбом репродукція / М. Г. Бурачек. — К. : Мистецтво, 1937. — 82 с.
8. Возняк М. С. Історія української літератури : у 2 кн. [Аналіз історії української літератури XV–XVIII ст.] / М. С.Возняк. — Л. : Світ, 1994. — Т. 2. — 558 с.
9. Голубев С. Т. Київський митрополит Петр Могила и его сподвижники : в 2 т. / С. Т. Голубев. — К., 1983. — Т. 1. — 231 с.
10. Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / М. С. Грушевський. — К. : Либідь, 1993. — Т. 2. — 261 с.
11. Грушевський М. С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці / М. С. Грушевський. — К. ; Л. : Б.в., 1912. — 248 с.
12. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. — Л. : Літопис, 1997. — 297 с.
13. Гундорова Т. Суспільно-літературний рух «Молодої України» проблема модерної української нації / Т. Гундорова // Сучасність. — 1992. — № 3. — С. 108–113.
14. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні : Альб.-кат. / П. М. Жолтовський АН УРСР. Музей етнографії та худож. промислу. — К. : Наукова думка, 1982. — 287 с.
15. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст : Франків. період / О. С. Забужко. — К. : Основа, 1993. — 126 с.
16. Історія української культури : [зб. пр.] / За заг. ред. І. Крип'якевича. — К. : Либідь, 1994. — 650 с.
17. Історія української культури: у 5 т. : Українська культура XIII — першої половини XVII століть / [В. С. Александрович, В. Г. Балущок, М. Б. Боянівська та ін. ; НАН України]. — К. : Наукова думка, 2001. — Т. 2 — 847 с.
18. Історія української літератури. — К. : Наукова думка, 1970. — 543 с.
19. Кирило-Мефодіївське товариство : в 3 т. — К., 1990. — Т.1 — 349 с.
20. Костюк Г. "Віта нова" : [Укр. літ. в перший рік відродження України після Укр. нац. революції] / Г. Костюк // Слово і час. — 2002. — № 10. — С. 5–8.
21. Костомаров М. І. Галерея портретів : біогр. нариси : для серед. та ст. шк. віку / М. І. Костомаров ; пер. з рос. М. Ілляш; худож. : С. Семендяєв. — К. : Веселка, 1993. — 326 с.
22. Попович М. В. Нарис історії культури / М. В. Попович. — К. : АртЕК, 1999. — 728 с.
23. Сакович К. Трактат про душу, написаний велебним отцем Касіяном Саковичем, ченцем грецької релігії / К. Сакович // Пам'ятки братських шкіл на Україні кінець XVI — початок XVII ст. — К. : Наукова думка, 1988. — С. 443–512.
24. Семенко М. За консолідацію пролетарських сил в українській літературі / М. Семенко // Нова генерація. — 1930. — № 3. — С. 3–15.

25. Соколюк Л. Д. Учні І. Ю. Репіна у Харкові / Л. Д. Соколюк // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К., 2000. — С. 85–93.
26. Субтельний О. Україна : історія / [пер. з англ. Ю. І. Шевчука ; вступ. ст. С. В. Кульчицького] / О. Субтельний. — К. : Либідь, 1991. — 512 с. : ілюстр.
27. Томашівський С. Історія України : Старинні віки і середні віки / С. Томашівський. — Мюнхен, 1948. — 645 с.
28. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (ХVI–ХІХ ст.) / Б. Фільц // Українське музикознавство. — К., 1982. — Вип. 17. — С. 5–19
29. Фоменко В. Н. Киевская школа гравюры (середина 1610-х — 1718 гг.). / В. Н. Фоменко. — К. : Мистецтво, 1993. — 164 с.
30. Шевчук В. Дорога в тисячу років / В. Шевчук. — К., 1990. — 436 с.
31. Pnytzkyj O. S. Ukrainian Futurism, 1914–1930. A Historical and Critical Study / Oleh S. Pnytzkyj. — Cambridge, MA : — Harvard Ukrainian Research Institute, distributed by Harvard University Press, 1997. — 453 p.

*Надійшла до редколегії 28.03.2013 р.*

УДК [130.2:001.31](477)

О. В. КРАВЧЕНКО

### НАУКОВА КУЛЬТУРОЛОГІЯ В УКРАЇНІ

*Аналізуються особливості інституціоналізації вітчизняної культурології та її місце у формуванні сучасної академічної культури в Україні.*

**Ключові слова:** культурологія, епістемологія, академічна культура, наукові комунікації, культурологічна парадигма.

*Анализируются особенности институционализации отечественной культурологии и ее место в формировании современной академической культуры в Украине.*

**Ключевые слова:** культурологія, епістемологія, академічна культура, наукові комунікації, культурологічна парадигма.

*The features of the institutionalization of the national cultural studies and its place in the formation of contemporary academic culture in Ukraine.*

**Key words:** culture, epistemology, academic culture, scientific communications, cultural paradigm.

Історія культурології — це і історія ідеї культури, і реальний процес становлення системи спеціалізованих знань та певного різновиду наукової практики, що відповідає специфіці соціокультурних умов радянського та пострадянського періодів вітчизняної академічної традиції. Оскільки теоретична презентація системи знання про культуру як наукової є достатньо суперечливою, маємо звернутися до об'єктивних чинників — стану наукових комунікацій, зокрема наукової інфраструктури, що визначає ступінь сформованості професійного етосу як основи відповідної дисциплінарної субкультури.

Привертає увагу своєрідне запізнення дискусій з приводу теоретичних основ культурології в Україні, які розпочалися лише в останні два — три роки [1; 2; 5]. Опосередковано це може свідчити про те, що культурологічне наукове середовище перебуває лише в процесі свого оформлення. До того ж, у «перехідних» суспільствах, характерною ознакою яких є системна неусталеність, вочевидь й інтелектуальні практики можуть набувати відмінних від класичних вигляду та змісту. Авторська позиція щодо специфіки формування культурології в Україні вже стала складовою вітчизняного культурно-політичного дискурсу [6].

Предметом дискусій здебільшого є критерії ідентифікації культурологічних практик як наукових. Наприклад, французька дослідниця М. Ларюель, зважаючи на досвід російської науки, фактично заперечує об'єктивні передумови для виникнення культурології, доводячи, що за цією назвою приховується лише переобрамлення тих самих принципів, які складала специфіку наукового комунізму [7]. Дослідниця привертає увагу до символічності такої заміни, що має прояв у демонстративному ігноруванні методології нещодавнього минулого пострадянської науки в культурологічних дидактичних текстах та намаганні їх авторів показово деполізувати цю систему знання. Водночас вона знаходить підтвердження своїм твердженням у компілятивній практиці підготовки підручників, їх некритичності, відсутності аналітики й еkleктичності, прагненні їх авторів до глобалізаторства, апеляції до методів природознавчих наук, претензій на істинність, що, на її думку, було притаманне радянським традиціям. Вона вважає, що «...культурологія виступає як сукупність тверджень, що не становлять єдиного дискурсу і мовчазно передбачають згоду з приводу обговорюваних явищ» [7]. Урешті-решт вона дійшла висновку про те, що культурологія є есенціалістським ученням, більше схильним до вивчення нації, ніж до вивчення культури і насправді є формою «націології», але цей факт ще не дуже зрозумілий і для самих її розробників. Не вступаючи в полеміку і принципово погоджуючись з багатьма спостереженнями Ларюель, усе ж зазначимо, що її предметом була саме російська культурологія, яка дійсно має ті специфічні особливості, на які звернула увагу дослідниця. Також категорично не сприймає культурологію як науку й німецька дослідниця Ю. Шерер, яка визнає дискурсивність культурології, але вважає її суто ідеологічною [12]. Обґрунтовуючи цю тезу, науковець підсумовує: «...політика й ідеологія у пострадянській Росії зробилися складовою культури на противагу попередньому періоду, коли культура була складовою політики й ідеології, і пояснює яким чином це відбулося» [12]. Вона зазначає, що на рівні кафедр ВНЗ дійсно відбувається методологічне переоснащення культурознавчих дисциплін на основі застосування наукового доробку Ю. Лотмана, А. Гуревича, Ю. Бєсмертного, Е. Мелетинського, В. Топорова та ін. Наполягаючи на тому, що культурологія не є предметом критичного дискурсу,

дослідниця усе ж не відмовляє цій ідеї в певній перспективі. Але, що важливо, Шерер заперечує ефективність запозичення культурно-рознавчих концепцій західної науки. Інший західноєвропейський науковець, Б. Хюбнер, який, на відміну від Ларюель, брав участь у культурологічних конференціях в Україні, також визначає приховану ідеологічність культурології та вважає її результатом простого перейменування предмета, але не зміни методу. Він намагається знайти відповідник культурології в німецькому варіанті регіоназнавства [11, с. 11]. Фіксує позитив у культурології як способу подолання культурної некомпетентності та міжкультурних бар'єрів через вихід за межі вузьких спеціалізацій та звернення до вивчення інших культур, Хюбнер визначає її перспективу як перехід від КУЛЬТУРОЛОГІЇ до культуру-ЛОГІЇ [11, с. 13]. Загалом, ті проблемні аспекти культурології, на які звернули увагу західноєвропейські науковці, підтверджуються її освітніми наративами. Однак слід зважати й на те, що дидактика презентувала цей науковий напрям на початкових етапах його становлення. До того ж у роздумах згаданих дослідників культурологія розглядається здебільшого як російська наука. Але за такою логікою щодо України й інших країн СНД вона має бути визнана колоніальною ідеологічною концепцією. Більшість висновків зарубіжних дослідників ґрунтуються на аналізові тієї соціокультурної та інтелектуальної ситуації, яка склалася в 90-х рр. ХХ ст. Але ж іновачність ідеї культурології необхідно усвідомлювати з урахуванням того спектра концептуальних альтернатив радянській ортодоксальній теорії культури, який сформувався протягом 80-х рр. ХХ ст. і демонструє помірковану опозиційність авторитетних інтелектуалів, чий дослідження набули визнання не тільки у вітчизняному академічному середовищі, а й за кордоном.

Однією з особливостей становлення дисциплінарного простору культурології в пострадянському науковому середовищі стало те, що найпопулярнішою формою його репрезентації стали енциклопедії, словники, підручники. Оскільки в українській науці донині подібний спосіб майже не використовується, поширеною є практика звернення до російських видань такого роду. Їх структура та зміст ілюструють ситуацію надзвичайної еkleктичності, коли варіантів тлумачення культурології стільки ж, скільки й авторів. Проте в методологічному різногolosсі можна розрізнити декілька течій. Зокрема, йдеться про варіанти інтерпретації культурології в теоретичній площині, заданій традиціями офіційної науки радянських часів; визначення культурології в контексті традицій окремих наукових шкіл та напрямів, а також — як розвитку ідей дослідників, які не входили до радянської наукової номенклатури; спроби задати культурології нові теоретичні параметри, що відповідають традиціям зарубіжних соціально-антропологічних наук.

Проблематичність визначення культурології в сучасній науці лаконічно, але концептуально сформульована в енциклопедії



«Культурологія ХХ ст.». У ній зазначено, зокрема, що це «наука, яка формується на стику соціального і гуманітарного знання про людину й суспільство і вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію та модальність людського буття» [10, с. 371]. Наголошується, що це цілком самостійна академічна галузь знань, яка ще не сформована, але має перспективи синтезувати декілька дослідницьких традицій, щоб сформувавши уявлення про культуру як феномен, що органічно поєднує індивідуальний і суспільний виміри існування та адекватно відображає їх розмаїття. Тобто культурологію пропонується розглядати як теоретичне узагальнення способів усвідомлення культури з претензією на специфічну методологію. Проблемою є не лише складність визначення самого явища «культура» як предмета дослідження, а й кількість та теоретико-методологічна строкатість самих дослідницьких підходів та практик, на яких базується культурологія.

Аналізуючи проблему верифікації культурології, російський науковець А. Фліер вважає, що вона ширше західної *Anthropology*, але й неповною мірою охоплює *Humanitaria. Cultural research* або *Cultural studies* — ближче за формою, але не відповідають змісту культурології в тлумаченні вітчизняних науковців [10, с. 372]. Виявляється, що культурологія є абсолютно унікальним інтелектуальним продуктом, який, з одного боку, відповідає міжнародним науковим тенденціям, а з іншого — є втіленням російської (пострадянської) наукової традиції. Майже в усіх коментарях до поняття «культурологія» є згадка про те, що авторство ідеї «культурології» належить американському антропологу Л. Вайту, але реалізація її — суто вітчизняний проєкт. Ця теза зазвичай підтверджується посиланням на численний перелік представників різних галузей радянської та російської науки, яких об'єднує, по-суті, лише міжнародне визнання їх наукових здобутків або їх неформальний статус інтелектуальних лідерів свого часу. Посилання на праці цих науковців стали нормативною складовою наукового канону, викладеному в авторефератах дисертацій з культурології й в Україні.

Спробою усунення дискомфорту від такого дещо штучного поєднання в одній теоретичній площині різних за своєю спрямованістю академічних традицій є визнання культурології інтегративною сферою пізнання, спрямованою на формування цілісного бачення культури як соціально-історичного феномену. Таким чином, на думку прихильників такого підходу, її можна диференціювати від культурознавства як системи окремих наукових дисциплін, що орієнтовані на дослідження спеціалізованих сфер культурної діяльності. Інший варіант подолання суперечливості фундаментальних основ культурологічного знання — виділення в ньому соціального та гуманітарного напрямів, які розрізняються за методологічними основами як раціонально-пояснювальні й описово-інтерпретативні, що передбачають різний ступінь наближення до соціокультурної організації та



регуляції колективного життя людей. А. Флієр доводить, що культурологія має належати до групи емпіричних наук, які претендують на дослідження будь-яких видів людської практики, але в певних її аспектах так само, як історія, психологія, соціологія. Указуючи на правомірність визначення культурологічних аспектів історичних, філологічних, мистецтвознавчих, соціологічних, політологічних, психологічних наук, дослідник підкреслює, що до власне культурологічних можуть належати лише ті дослідження, у яких культура представлена як цілісний і безпосередній об'єкт пізнання, представлений у реальному історичному часі та соціальному просторі» [10, с. 372]. Предметом реконструкції та моделювання на основі вербальних і невербальних «текстів», які дозволяють аналізувати «нормативно-регулятивні, ціннісно-сміслові та знаково-комунікативні механізми, що регулюють будь-яку соціальну практику, зокрема взаємодію та взаєморозуміння між людьми» [10, с. 372]. А це характерно для відносно невеликої частини спеціалістів у перелічених галузях науки. Дослідження культури за її конкретними спеціалізованими сферами діяльності А. Флієр відносить до культурознавства [10, с. 372]. Утім, наскрізною ідеєю всього опусу є та, що культурологічні науки, як і культурологія, перебувають у стані формування, тому автор говорить про особливості досліджень, а не про специфіку системи знань. Фактично ж, до фундаторів системи культурологічних знань приписані і «знакові» постаті радянської та пострадянської гуманітаристики, і автори оригінальних концепцій та ідей, які неповною мірою були інтегровані в радянську науку, що, на наш погляд, є спробою певної реабілітації одних та легітимації інших.

Специфічність ситуації, яка склалася в Україні, визначається тим, що сама концепція наукового осмислення культури тривалий час не набувала адекватного втілення. У 1997 р. була затверджена спеціальність «Теорія та історія культури», яка за переліком наукових спеціальностей ВАК України належала до галузі «Мистецтвознавство». Пояснити це сталими традиціями навряд чи можливо. Вочевидь, це є свідченням концептуальної невизначеності, пов'язаної з відсутністю іншої стратегії методологічного засвоєння проблем культури, крім тієї, що напрацьована за радянських часів. Постановою Кабінету Міністрів від 13 грудня 2006 р. затверджена наукова галузь «Культурологія» [9]. Її змістове наповнення розкривається в переліку наукових спеціальностей: «Теорія та історія культури», «Світова культура і міжнародні культурні зв'язки», «Українська культура», «Музезнавство. Пам'яткознавство», «Прикладна культурологія. Культурні практики» [7]. Сам перелік відображає концепцію структурування наукового знання за традиційною схемою, де кожне наукове спрямування сприймається в контексті історичного процесу його формування, має свою теорію та перспективу практичного використання. Очевидно, що це є певною мірою компромісом між сталою системою організації науки і дослідницькими перспективами

культурології. З іншого боку, такий синтез реально відображає існуючий у культурології методологічний плюралізм. У такому професійному спектрі культурологія є більше адекватною її сучасному стану, очевидною ознакою якого є міждисциплінарність. Із сучасних «цехових» причин до переліку спеціальностей не потрапили етнокультурологія та культурна антропологія, що з огляду на походження самої науки було б цілком природним. Проте про цей аспект культурології Академії мистецтв України. Загалом, у такому варіанті академічного визначення культурології відбилася асоціація із тими науковими напрямками радянської та пострадянської науки, які є цілком співвідносними із зарубіжними аналогами культурних досліджень.

Суперечливість наукової репрезентації культурології в Україні значною мірою зумовлена тим, що вона тривалий час пов'язана з успадкованою від радянських часів інфраструктурою досліджень культури. Це — наукові центри НАНУ (Інститут мистецтвознавства, етнології та фольклористики, Інститут літератури й Інститут археології). Іншу групу складають наукові структури, підпорядковані Міністерству культури: Український центр культурних досліджень, Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень, Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Культурологічна проблематика була хоч і периферійною, але обов'язковою в радянському академічному дискурсі. Концепція «національної за формою — соціалістичної за змістом» культури потребувала підтримки та розвитку осередків у республіках колишнього СРСР. Наприкінці 70 — початку 80-х рр. XX ст. деякі регіональні наукові середовища демонструють своєрідну науково-ідеологічну альтернативу столичній академічній гуманітарній науці, а точніше — тій офіційній парадигмі, яка культивувалася в провідних академічних інститутах. Поступово сформувалися філософські традиції та етнографічні школи — у Вірменії, Грузії, Україні. Проте фундаменталізація етнічної проблематики як основної у вивченні культури визначила периферійність самої науки про культуру в цих державах у пострадянський період. Не можна не помітити тих суттєвих трансформацій у цій науковій сфері впродовж останніх десятиліть. Показовим з точки зору визначення державних пріоритетів у дослідженнях культури є трансформація Українського центру народної творчості в Український центр культурних досліджень у 1994 р. Його структура певною мірою відбиває спадковість у розгляді соціальної морфології культури: Інститут культурної політики, Інститут проблем народної культури, Інститут норми та права у сфері культури. Проте сама назва закладу містить специфічний підтекст, який апелює до англо-американської наукової традиції, здебільшого — до європейської практики культурних досліджень.

Симптоматичною є й паралель між трансформаціями, які відбуваються в Росії та Україні в організації культурологічних досліджень.

Російський інститут культурології, який є провідним академічним центром у цій сфері, виник на початку 90-х рр. у результаті перепрофілювання Всесоюзного НДІ культури, діяльність якого тривалий час була зорієнтована на проблеми музеєфікації. Аналогічний проєкт в Україні — Інститут культурології — був створений з ініціативи колишнього міністра культури Ю. Богуцького під егідою Академії мистецтв України. Отже, у цих моделях подано ті ідеї щодо функцій культури, які можуть бути сформульовані в конвенціональних рядах: культура — мистецтво, культура — історія, де поняття культура є своєрідним засобом для виразнішого виявлення змісту історичних процесів та художніх артефактів. Однак сама структура та напрями наукової діяльності інституту виявляються цілком адекватними сучасному розумінню культурології в її академічному варіанті. Проблематизація наукових проєктів за «галузевим» принципом свідчить не стільки про їх культурологічне спрямування, скільки про культурознавчу спеціалізацію науково-практичних досліджень культури.

У реальній практиці проблемне розмаїття української культурології визначається наявністю або сталістю традицій у наукових осередках ВНЗ, зокрема кафедр, які є випусковими за означеним фахом. Якщо до середини 90-х рр. ХХ ст. існування культурології було пов'язане лише з вищими навчальними закладами культури та мистецтва, то в останні десять років навчальні та наукові підрозділи, які презентують себе як осередки культурології, виникли майже в кожному класичному, педагогічному, а подекуди й в технічному університетах. Специфіка наукової репрезентації культурології виявляється в практиці пристосування відповідної проблематики до основної наукової тематики кафедр, що й підтверджується професійним складом співробітників, який формується з урахуванням змісту навчального навантаження. Так, в ОДНПУ — це кафедра культурології та мистецтвознавства, у НУ «Острозька академія» — кафедра культурології та філософії, у ХНУ — кафедра теорії культури та філософії науки. Там, де все ж кафедри культурології є, виявляється, що вони по-суті є «багатопрофільними» і забезпечують викладання широкого спектру гуманітарних дисциплін. Зворотною стороною цього процесу є невизначеність методологічної основи культурологічного знання, оскільки здебільшого поняття «культурологія» у виданнях ВНЗ використовується в контексті інших соціально-гуманітарних наук. Згідно з переліком профільних фахових видань, у галузі культурології станом на 2011 р. налічувалося 12 збірок та журналів, що майже вполовину менше порівняно з попереднім списком [3]. Із них 7 — друкуються столичними ВНЗ, по одному — в Харкові та Львові, 2 — у Криму, 1 — у Рівному. З огляду на специфіку організації наукової діяльності в Україні простежити тематичну спрямованість таких видань майже неможливо, оскільки всі вони фактично призначені для публікацій статей аспірантів та докторантів за певними спеціальностями. За винятком двох числа, що видаються в НАУКМА, вони

мають подвійну, а то й потрійну наукову специфікацію. Так, культурологія найчастіше поєднується з філософією, мистецтвознавством, історичними науками. Впродовж останніх двадцяти років концептуально витриманими в напрямі культурології є лише декілька періодичних видань, які не входять до списку ВАК. Зокрема: харківський історико-культурологічний збірник «Схід-Захід» та львівський незалежний часопис «І». За змістом статей до цього переліку можна віднести й київський часопис «Критика». На відміну від збірок ВНЗ, ці видання мають проблемно-тематичну спрямованість та формуються в традиціях, притаманних західноєвропейській та американській науці. Покажемо у зв'язку з цим є те, що редактори деяких з них, наприклад збірки «Схід-Захід», самі ініціювали позбавлення їх реєстрації у ВАКУ на знак незгоди з існуючою практикою апробації наукових досліджень.

На початок 2011 р. в електронній базі даних авторефератів дисертацій Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського налічувалося 52 назви кандидатських та 6 назв докторських дисертацій [4]. Здебільшого, вони були захищені в спеціалізованих учених радах чотирьох вишів: ХДАК, КНУКіМ, НМА, ДАККіМ, а також ТНУ. Близько 90% дисертацій було виконано за спеціальністю «Теорія та історія культури», яка є найбільш ємною за своїм паспортом. Така ситуація може свідчити з одного боку — про умовність самого маркування культурології в існуючих методологічних традиціях, а з іншого — про методологічну невизначеність української культурології. У більшості робіт специфіка методології дослідження розкривається через поняття «міждисциплінарність», проте пояснюється вона в залежності від предмета аналізу, а таким є й історичні, й етнічні, й глобальні процеси та феномени, які умовно об'єднуються їх культурним змістом або контекстом. Тому теоретичний діапазон, який пропонують дослідники, стає настільки широким, що виникає питання про доцільність чіткого визначення дисциплінарного статусу культурології. На основі аналізу проблематики наукових досліджень можна узагальнити теоретичні пріоритети культурології в Україні з урахуванням кількості вже захищених робіт. По перше, це дослідження в проблемному полі між філософією та теорією культури, по друге, історико-культурні дослідження, зокрема спрямовані на проблему «культурацивілізація», по третє, це проблеми етнокультурології, по четверте, прикладні аспекти культурної діяльності.

Отже, культурологія, безперечно, є новацією у вітчизняній академічній науці, яка за своїми особливостями виявляється трансформаційною моделлю формування сучасної парадигми вітчизняного соціогуманітарного знання. Адаптуючись до сталих наукових моделей, вона репрезентує гібридні теоретичні схеми, що набувають відображення в побудові самої системи знань про культуру, які відтворюються у вітчизняному академічному середовищі. Наявні відмінності між вітчизняною та зарубіжними науковими практиками

дослідження культури дозволяють говорити про невідповідність форм дисциплінарної наукової номінації культурології її реальному критичному потенціалу. Неусталеність критеріїв визначення культурології залишає перспективу конституювання на її основі «постдисциплінарності» як відкритого гносеологічного простору, відповідного сучасним культурним процесам.

### Список літератури

1. Бильченко Е. Непонятность и непонятость: мифологемы культурологии как мотив Чужого в науке [Электронный ресурс] / Е. Бильченко. — Режим доступа: [http://ntsai.fonnu.at.ua/publ/konferenciji/komentar\\_do\\_vistupu\\_beno\\_khjubnera\\_evgeniji\\_bilchenko/2-1-0-19](http://ntsai.fonnu.at.ua/publ/konferenciji/komentar_do_vistupu_beno_khjubnera_evgeniji_bilchenko/2-1-0-19). — Загл. с экрана.
2. Бильченко Е. В. Культурологічна парадигма соціогуманітарного знання як мікромодель міждисциплінарної комунікації: проблема предмета і методу [Електронний ресурс] / Е. В. Бильченко. — Режим доступу: [http://www.pgk.npu.edu.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=26%3A-1&catid=18%3A-1&Itemid=27&lang=ru](http://www.pgk.npu.edu.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=26%3A-1&catid=18%3A-1&Itemid=27&lang=ru). — Назва з екрана.
3. Загальний перелік фахових видань [Електронний ресурс] // Вища атестаційна комісія. — Режим доступу: <http://vak.org.ua/profjournals6.php>. — Назва з екрана.
4. Електронна бібліотека авторефератів дисертацій [Електронний ресурс] // Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. — Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/eb/ep.html>. — Назва з екрана.
5. Кирилова О. Українська культурологія у східно-західних контекстах / О. Кирилова // Критика. — 2011. — № 7/8. — С. 29–35.
6. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації / О. В. Кравченко. — Х.: ХДАК, 2011. — 288 с.
7. Культура України. Спецвип. 21. Культурологія : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2008. — 242 с.
8. Ларюэль М. О «культурологии», или Разработка «национальной» науки [Электронный ресурс] / Марлен Ларюэль // Франко-русский научный альманах. — 2007. — № 1. — Режим доступа: <http://www.centre.fr.net/>. — Загл. с экрана.
9. Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь : постановва Каб. Міністрів України від 13 груд. 2006 р. № 1718 // Офіц. вісн. України. — 2006. — № 50. — С. 159.
10. Флиер А. Я. Культурология / А. Я. Флиер // Культурология. XX век. Т. 1 : энциклопедия / сост. С. Я. Левит. — СПб. : Унив. кн. : Алетейя, 1998. — С. 371–374
11. Хюбнер Б. Моя чужість / нездужання щодо культурології / Бенно Хюбнер // Культурологічна думка : щоріч. наук. пр. — К. : Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України, 2011. — № 4. — С. 11–13.
12. Шерер Ю. Культурологія як ідеологічний дискурс / Ю. Шерер // Історичні пошуки ідентичності : укр.-нім. колоквиум. — К. : Дух і літера, 2004. — С. 74–106

*Надійшла до редколегії 13.03.2013 р.*

## ПОСТСЕКУЛЯРНА СВІДОМОСТЬ СТУДЕНТІВ ХДАК: ЕМПІРИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОМЕНТАР

*Наведені результати анкетування студентів ХДАК стосовно їх ставлення до релігії та пов'язаних з нею дискусійних питань сучасного культурного життя, з'ясовано особливості притаманної студентам постсекулярної свідомості.*

**Ключові слова:** *постсекулярна культура, постсекулярність, пострадянська культура, релігія і культура, ХДАК.*

*Изложены результаты анкетирования студентов ХГАК по поводу их отношения к религии и связанных с религией дискуссионных вопросов современной культурной жизни, определены особенности характерного для студентов постсекулярного сознания.*

**Ключевые слова:** *постсекулярная культура, постсекулярность, постсоветская культура, религия и культура, ХГАК.*

*The results of the questionnaire of students of Kharkiv State Academy of Culture about their religion and religion-related controversial issues of contemporary cultural life are given. Conclusions regarding the peculiarities inherent to students' postsecular consciousness have been made.*

**Key words:** *postsecular culture, postsecularity, post-Soviet culture, religion and culture, Kharkiv State Academy of Culture.*

Уже двадцять один рік минув із часу проголошення незалежності України. За ці роки виросла нова генерація молодих українців, декілька мільйонів яких нині є студентами ВНЗ (зокрема 1850 осіб — денного та заочного відділень ХДАК). Ці молоді українці не тільки не були «народжені в СРСР», але не мають навіть бажання уявляти собі Україну як складову колишньої радянської імперії, що вирішувала долю світу, але водночас маніпулювала свідомістю своїх громадян, використовуючи каральний апарат органів держбезпеки й ідеологічні настанови пануючої марксистсько-ленінської ідеології. Фактом є те, що такі категорії та принципи радянської ідеологічної доктрини, як «класова боротьба», «інтернаціоналізм» або «державний атеїзм», на яких виховувалися батьки, діди та прадіди «народжених в Україні», майже нічого для них не значать. Більше того, молодь у масі своїй спокійно сприймає «класові» цінності державного олігархічного капіталізму, націоналістичну риторику політиків та відносну релігійну свободу і плюралізм, що нині панують у країні.

Остання з названих ознак сьогодення, тобто легітимізація в публічному просторі української культури всіх традиційних релігій (та безлічі нетрадиційних), а також поширення в суспільстві загалом толерантного ставлення до пов'язаних із релігією (та надприродним) культурних практик і різних «культурних продуктів», є вагомим, але мало дослідженим фактором, який значною мірою впливає на формування свідомості першого пострадянського покоління.



Така культурна ситуація потребує уважного розгляду української культурології, завданням якої є, серед іншого, діагностика змін у культурній свідомості (ментальних настановах) українців та пов'язана із цими змінами аналітика тенденцій розвитку сучасної української культури.

Отже, актуальність цієї статті зумовлена необхідністю культурологічного дослідження того, наскільки і як саме вплинула на свідомість представників генерації «народжених в Україні» сучасна постсекулярна (постатеїстична) культура, що визнає не тільки світські, але й релігійні цінності як рівноправні регулятори соціокультурного розвитку суспільства. Оскільки йдеться про сьогодення, важливим є збір емпіричних даних, що дозволять визначити конфігурацію постсекулярної свідомості української молоді. Тому стаття має теоретичну й практичну актуальність: виконана на основі емпіричних даних, зібраних у рамках локальної студентської спільноти ХДАК, вона спрямована на те, щоб сприяти чіткішому баченню викладачами Академії внутрішнього світу «своїх» студентів, слугувати можливому корегуванню навчальних курсів, що націлені на розвиток у студентів навичок критичного мислення під час сприйняття суперечливих подій сучасної культурної реальності.

Зазначимо, що в останні роки значну увагу вивченню релігійної ангажованості студентів приділяють передусім вітчизняні релігієзнавці, соціологи та психологи. Так, у працях Н. Дудар, Н. Гаврилової, Т. Серги, В. Балуха, О. Крупської, Н. Савелюк, О. Яремко й ін. досліджені традиційні та нетрадиційні елементи «релігійної свідомості» студентів, визначені динаміка розвитку їх особистої «релігійності», її регіональні особливості. В українській культурології, натомість, постсекулярна свідомість студентської молоді ще не була предметом спеціального обговорення, хоча цікаві спроби культурологічного аналізу деяких її аспектів наявні в розвідках окремих авторів, наприклад, у праці А. Ніколаєвої, в якій автор здійснила етнографічне дослідження повсякденної релігійності сучасних українців Слобожанщини, проаналізувавши, серед іншого, віру в прикмети, поширену серед представників студентської субкультури Харківщини [1].

Матеріалом для дослідження постсекулярної свідомості студентів ХДАК є інформація, зібрана за допомогою анонімного анкетування, проведеного 15-17 жовтня 2012 р. за участю 100 студентів факультету культурології (спеціальність «менеджмент СКД», «культурологія» та «соціальна педагогіка»). Опитаних розподілено на дві групи: 11 чоловіків та 89 жінок. Цей гендерний розподіл респондентів є цілком прийнятним в умовах ХДАК, оскільки відображає статистику поділу студентського контингенту на факультеті культурології: пропорція жінок до чоловіків тут майже щороку становить 1:10. Розподіл учасників анкетування за віком такий: 16 р. — 1 особа; 17 р. — 34 особи.; 18 р. — 22 особи; 19 р. — 14 осіб; 20 р. — 3 особи.; 21 р. — 14 осіб.; 22 р. — 9 осіб; 23 р. — 2 особи; 24 р. — 1 особа. Серед

респондентів кількісно переважають представники м. Харків і Харківської обл. (76), є вихідці з різних регіонів Східної (16), Південної (1) та Центральної України (5) й АР Крим (2). Хоча не всі особи, які взяли участь в анкетуванні, народилися після 1991 р., всіх їх можна назвати репрезентантами «першого пострадянського покоління», до того ж кількісно вибірка зі 100 осіб різних спеціальностей та курсів складає майже 12 % від загальної кількості студентів денного відділення ХДАК (850 осіб), яку можна вважати репрезентативною стосовно тих студентів, що навчаються на стаціонарі.

Респондентам було запропоновано відповісти на 41 запитання, які були складені таким чином, щоби отримати максимум інформації щодо культурних джерел їх знань про релігію, виявити характер особистої релігійності студентів (номінальної чи фактичної) та позицію щодо так чи інакше пов'язаних із релігією контroversійних тем і проблем сучасної культурної реальності в Україні й у світі. У рамках статті, на жаль, не має можливості навести повні результати анкетування, тому відзначимо лише його принципові моменти. Коментар результатів анкетування наведено після експлікації його головних результатів.

Перший тематичний блок запитань анкети стосувався культурних джерел інформації студентів щодо релігії. З'ясовано, що знання про релігію та надприродне вони отримують переважно з розповідей родичів — 40 % ; художньої літератури — 31 % ; лекцій у ХДАК — 30 % ; читання релігійної літератури — 27 % та повідомлень ЗМІ — 14 % . Серед літературних джерел, що мали на них вплив та були пов'язані з релігійною тематикою, респонденти назвали 29 текстів, з яких найчастіше згадувалася Біблія — 9% та роман «Майстер і Маргарита» М. Булгакова — 7 % . Серед названих респондентами 39 кінематографічних творів, пов'язаних із релігією, найбільший рейтинг мав фільм «Страсті Христові» (реж. М. Гібсон) — 17 % , екранізація роману Д. Брауна «Ангели і демони» — 5 % , та роману «Ім'я троянди» У. Еко — 5 % .

Другий блок запитань був орієнтований на отримання інформації про те, наскільки поширеними в студентському середовищі є традиційні релігійні погляди, який відсоток студентів і наскільки інтегровано до церковної спільноти, який вплив має на них «обрядовий аспект», міфологеми та моральні положення християнської релігійної доктрини.

З'ясовано, що 87 % респондентів загалом погоджуються: «у світі об'єктивно існує щось надприродне, що може впливати на людину». «Християнами» вважають себе 74 % , «православними» — 62 % , «людьми релігійними» — 45 % опитаних. При цьому лише 55 % декларують, що вони «вірять у Бога», і стільки ж сприймають релігію як «джерело смислу» для себе. З можливістю існування ангелів та демонів погоджуються 57 % , але церкву визнають «Тілом Христовим» 35 % опитаних.



Відповіді на уточнюючі запитання щодо оцінки ступеня інтегрованості респондентів до християнської церковної спільноти засвідчили: лише 4 % студентів відвідують церковні служби щонеділі, 3 % — кожного місяця, 38 % — кілька разів на рік. Церковні молитви знають і моляться за їх допомогою щодня 12 % респондентів (у той час як узагалі ніколи не молилися лише 10 % опитаних). Серед церковних обрядів та церемоній, у яких брали участь студенти, перше місце посідає хрещення — 85 %, потім свячення пасок на Великдень — 69 % і таїнство причастя — 30 % (але свою участь у літургії засвідчили при цьому лише 14 % респондентів (!)). На запитання про те, «чи важливе для прийняття рішень у вашому повсякденному житті твердження про те, що на людей чекає воскресіння після смерті та суд за їхні дії, скоєні при житті?», схвально відповіли 43 % опитаних. У майбутньому 41 % респондентів виявили бажання обов'язково вступити в освячений церквою шлюб, 65 % упевнені, що хреститимуть своїх дітей. Однак на гіпотетичне запитання про те, чи погодилися би вони з тим, щоб їхні діти, коли підуть до школи, відвідували курс «Православної культури», позитивно відповіли лише 15 % опитаних. Слід додати й те, що на запитання, «чи вважають вони гріхом дошлюбні сексуальні стосунки?», 79 % опитаних відповіли негативно і лише 8 % погодилися, що такі стосунки є неприйнятними та гріховними.

У третьому змістовому блоці анкети запитання орієнтовані на те, щоб визначити ставлення студентів до наукової картини світу, паранаукового дискурсу та марновірства. Із цієї метою респондентам спочатку запропоновано визначитися щодо проблеми походження людини: чи була, на їх думку, людина створена Богом, чи вона виникла в процесі еволюції, як це постулює теорія Ч. Дарвіна? У своїх відповідях однозначно заперечили теорію еволюції 15 % респондентів. Майже така ж кількість — 16 % — визнала її повну правоту. Але більшість опитаних — 48 % — мала «компромісну» позицію, визнавши слушними обидві точки зору. Не погодилися із креаціоністами й еволюціоністами 21 % опитаних.

З'ясовано, що зацікавленість паранауковим феноменом астрології та довіра до астрологічних прогнозів притаманні 49 % респондентів. Вірять у прикмети 57 % опитаних, а 71 % тих, хто взяв участь в анкетуванні, вважають: існують чаклуни, людину можна «зурочити» (рос. — «сглазить») або «навести на неї порчу».

Четверта група запитань орієнтована на те, щоб з'ясувати, наскільки толерантно ставляться студенти до нехристиянських релігій і їх представників в Україні та Харкові. Слід відзначити: загалом 76 % респондентів не погодилися з тезою про те, що «істинною є тільки одна релігія». Тільки 19 % підтримали заборону іноземним місіонерам діяти в українських містах, лише 4 % опитаних вважають, що іслам — загроза для України та світу, і тільки 9 % респондентів категорично заперечували будівництво в Харкові мусульманських мечетей (проти спорудження християнських церков — 7 %).

Водночас 13 % респондентів проти появи в місті нових синагог (схвально до цього поставилися 13 %, а нейтрально — 74 % опитаних).

П'ята група запитань, на які мали відповісти респонденти, стосувалася їх позиції щодо можливих змін релігійного вектора розвитку української культури, участі держслужбовців у релігійних церемоніях, впливу релігії на сферу середньої та вищої освіти.

Виявлено: 57 % респондентів згодні з твердженням про те, що «справжня культура завжди пов'язана з релігійними цінностями». 46 % із них упевнені, що Україні не «слід відмовлятися від християнства й поновлювати дохристиянську релігію давніх слов'ян» (відновлення язичництва підтримали лише 7 % респондентів). При цьому 31 % опитаних визнали, що цікавляться східними релігійними практиками та традиціями, а 43 % бажали б отримати більше інформації за цією тематикою.

Попри байдужість 46 % респондентів до питання «участі Президента й уряду в релігійних церемоніях на Пасху та Різдво», 43 % опитаних схвалюють такий рівень поєднання державного й церковного церемоніалу. Щодо тези про те, що «система середньої та вищої освіти повинна пропагувати релігійні цінності», то її оцінка студентством була переважно негативною — 85 %.

Остання, шоста, тематична група питань в анкеті спрямовувалася на те, щоб з'ясувати, яку реакцію в студентському осередку мали неоднозначні події, що ускладнили в минулому році стосунки між прихильниками релігійних і світських цінностей передусім у російському, але і в українському суспільствах. Для з'ясування респондентам було запропоновано визначитися щодо їх особистої оцінки події панк-молебню феміністської групи «Pussy Riot» у московському Храмі Христа Спасителя. У результаті виявилось, що 43 % опитаних не чули про цю подію або ніяк на неї не відреагували. Водночас, 28 % — назвали виступ феміністок «блюзнірством», 25 % визнали його «сміливою політичною акцією та критикою влади», а 4 % погодились, що це «цікавий акт сучасного мистецтва». На продовження попереднього питання було сформульоване й таке, в якому пропонувалося надати оцінки скоєному в Києві активістками групи «Femen» прилюдному акту спилування поклінного хреста «на підтримку ув'язнених учасниць московського панк-гурту». Ця подія залишилася поза увагою 36 % респондентів, у той час як 26 % назвали цю подію «жахливою», а 36 % вважають, що цього не слід було робити. Підтримку та схвалення акції «Femen» висловили лише 2 % опитаних.

Останнє запитання із цього тематичного блоку стосувалося прийнятого в першому читанні Верховною Радою України «закону проти пропаганди гомосексуалізму». 33 % респондентів задекларували свою байдужість до цієї теми, 31 % підтримали закон, а 36 % — визнали цю законодавчу ініціативу «неправильною і непотрібною».

Вимушено стислі коментарі результатів анкетування розпочнемо з фіксації того факту, що серед опитаних студентів ХДАК виявилось не так багато осіб, яких можна було б умовно назвати «спадкоємцями» антирелігійних традицій радянської культури: «атеїстами» себе назвали тільки 6 % опитаних (усе це жінки різного віку, студентки 1, 3 та 5 курсів). Водночас не набагато більше серед респондентів і тих, котрі вважають себе послідовними прихильниками поновленої після 1991 р. релігійної ортодоксії (від 7 до 14 %). Отже, всі інші, а це близько 80 % опитаних, не є ні послідовними «атеїстами», ні послідовними «ортодоксами». Вони, так би мовити, «релігійні секуляристи», тобто носії синкретичного типу культурно-релігійної свідомості, в рамках якої прихильність до цінностей та звичаїв сучасної секулярної культури (яка має просвітницький науковий і суспільно-політичний бекграунд) зовсім не унеможлиблює, а навіть передбачає наявність специфічної релігійної ангажованості.

Можна констатувати, що студенти старших курсів, зокрема студенти-культурологи, демонструють значно більші критичність та обізнаність у питаннях релігії, ерудицію у визначенні культурних джерел своїх знань про релігію, ніж студенти молодших курсів і студенти — не культурологи. Пояснити це можна тим, що культурологи отримують значно більше релігієзнавчої інформації з курсів та спецкурсів, які пропонує навчальна програма, ніж студенти інших спеціальностей, які нині існують у ХДАК. Відсоток тих, хто відзначив, що лекції в ХДАК сприяли кращому розумінню ними релігії, серед студентів-культурологів вищий, ніж у респондентів, котрі навчаються за іншими спеціальностями.

Незважаючи на численних репрезентантів радикальних поглядів, більшість тих, хто взяв участь в анкетуванні, продемонструвала достатньо високий рівень толерантності до представників неортодоксальних християнських і нехристиянських релігійних течій, що нині діють в Україні, а також бажання здобути більше знань про існуючі у світі релігійні традиції та культури. На відміну від країн Заходу, де поширення ісламу викликає велике занепокоєння в багатьох громадян, серед більшості опитаних українських студентів іслам не отожднюється із загрозою світу й національній культурі. Зважаючи на те, що в Україні існують великі мусульманські спільноти, таке ставлення до ісламу дозволяє сподіватися: принаймні нині в країні не існує підстав для виникнення протистояння на ісламо-християнському релігійному ґрунті. Водночас викликає занепокоєння той факт, що анкета засвідчила наявність антисемітських настроїв серед респондентів, серед яких противників будівництва в Харкові синагог удвічі більше (13 %), ніж тих, хто заперечує спорудження мечетей чи церкв (7 %).

У контексті сучасних дискусій про суперечливість клерикалізації середньої та вищої освіти принципово важливою є думка більшості респондентів про те, що освіта повинна надавати інформацію про

різні релігії, допомагаючи студентам критично орієнтуватися у хитросплетіннях сучасних державно-церковних відносин та міжрелігійних стосунків, а не пропагувати релігійні цінності.

Відповіді на запитання стосовно «Pussy Riot» і «Femen» засвідчили цікавий момент у ставленні молоді до подій, у яких релігійні й політичні аспекти поєднуються в сучасній культурі: якщо в першому разі третина респондентів визнала наявність політичних та естетичних мотивів в акції московських панк-феміністок і на цьому ґрунті їх фактично виправдала, то у випадку київських дівчат-вандалів підтримки студентів майже не виявлено. Це, на наш погляд, свідчить: незважаючи на те, що «Femen» є «українським культурним продуктом», в Україні, на відміну від Росії, молодь майже зовсім не захоплюється їх войовничим атеїзмом, демонструючи загалом толерантну позицію до віруючих, релігії та її символів. Але ознакою того, що українське суспільство є дещо толерантним, за російське не тільки до релігії, але й до сучасної секулярної культури, є й те, що тих, хто ставиться негативно до українського закону проти пропаганди гомосексуалізму, більше тих, хто його підтримує.

Висновки. Достатньо симптоматично, що головним джерелом інформації про релігію значна частина тих, хто взяв участь в анкетуванні, визнала не кінематограф, книги чи щось інше, а «розповіді родичів». Це підтверджує добре відомий українським релігієзнавцям факт, що в сучасній Україні «в процесі релігійного самовизначення домінуючу роль зазвичай відіграє сім'я — стрижнева ланка суспільної організації. Саме в родинному колі розпочинається життєвий шлях молоді людини, формуються її початкові уявлення про оточуючий світ, виробляється певна система оцінок явищ навколишньої дійсності тощо. У межах родини молодь засвоює загальнозначимі духовні традиції, зокрема й релігійні» [2, с. 12]. Як свідчать отримані нами дані, родина значною мірою впливає на формування світосприйняття всіх категорій студентів, сприяючи формуванню ідентичності «атеїстів», «ортодоксів» і «релігійних секуляристів». Зважаючи на це, можна припустити, що дані, отримані серед студентської аудиторії — це інформація про українське суспільство в цілому, оскільки «перше пострадянське покоління» значною мірою репрезентує як «свою» релігійно-культурну позицію погляди батьків та дідів, переважна більшість яких вихована в кращих традиціях радянського атеїзму, а, починаючи з кінця 80-х рр., розчарувалися в них, піддавшись впливу стихійної церковної та нецерковної релігійності. Мабуть, саме ця колізія пояснює те, що українському студентству притаманний дуже високий рівень віри в надприродне, але віри специфічної: не для всіх, але для більшості студентів така віра може бути або не бути пов'язана з постаттю Бога, передбачати епізодичну участь у різних церковних обрядах, зберігає стійкий інтерес до всього масиву паранаукового чи «неортодоксального», в якому орієнтирами слугують

не принципи наукового світосприйняття і не догмати церкви, а віра в прикмети, астрологічні прогнози та розповіді про підступи чаклунів.

Доцільним продовженням започаткованого досвіду емпіричних досліджень постсекулярної свідомості студентів факультету культурології ХДАК має стати здійснення аналогічних досліджень серед студентів інших ВНЗ Харкова, що надасть змоги значно уточнити окреслену конфігурацію типу постсекулярної свідомості представників першого покоління «народжених в Україні».

#### Список літератури

1. Николаева А. Вірування у повсякденному житті українців (кінець ХХ — поч. ХХІ ст.) / А. Николаева. — Х. : Харківський приватний музей міської садиби, 2009. — 95 с.
2. Гаврілова Н. С. Релігійна свідомість сучасного студентства в контексті світоглядного плюралізму (на матеріалах України). Автореф. дис. ... канд. філос. наук / Н. Гаврілова. — К. : ІФ ім. Г. С. Сковороди НАН України, 2007. — 20 с.

*Надійшла до редколегії 20.03.2013 р.*

УДК 008:130.2

Ю. І. МАРЦІЙЧУК

### ПРОЦЕСИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В КУЛЬТУРІ: СУЧАСНИЙ ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНТЕКСТ

*Аналізуються сучасні напрями дослідження процесів візуалізації в межах культурологічного аспекту проблеми. Особливу увагу приділено вивченню специфіки візуалізації.*

**Ключові слова:** візуалізація, візуальне мислення, візуальний образ, віртуалізація, культурологічний аспект.

*Анализируются современные направления исследования процессов визуализации в рамках культурологического аспекта проблемы. Особое внимание уделено изучению специфики визуализации.*

**Ключевые слова:** визуализация, визуальное мышление, визуальный образ, виртуализация, культурологический аспект.

*The actual directions in researches of the visualization processes are analyzed, the culturological aspect of visualization is considered in this work. Particular attention is paid to specification of visualization.*

**Key words:** visualization, visual thinking, visual image, virtualization, culturological aspect.

Актуальність дослідження візуалізації полягає в тому, що на сучасному етапі остання є однією з форм існування культурних феноменів і способом трансляції наступності та динаміки соціокультурних змін. Однак візуалізацію не слід сприймати як виключно сучасний феномен. Значимість візуального компонента характерна для кожного історичного етапу розвитку культури. Так, для культури первісної доби візуалізація мала функціонально інше навантаження. Передусім слід говорити про чуттєво-образне осмислення світу первісною людиною. Тоді як сьогодні візуалізація відразу надає повністю

сформовані уявлення про будь-які об'єкти. При цьому суб'єктивно чи технічно сконструйований образ, який подається у завершеному вигляді, не залишає враження недовомовленості й не сприяє розвиткові творчого уявлення.

Посилення впливу візуалізації на всі сфери суспільного життя зумовило наукову рефлексію щодо означеної проблематики. З 1990-х рр. осмислити процеси візуалізації намагалися, насамперед, зарубіжні теоретики: М. Джей, Дж. Елкінс, Н. Мірзоев, В. Дж. Т. Мітчелл, К. Моксі [22–26]. Особливо важлива ідея Н. Мірзоева (яка згодом набула подальшого розвитку в більшості дослідників) про те, що в сучасній культурі суттєвим є не стільки збільшення кількості візуальних образів, скільки прагнення «візуалізувати екзистенцію» [25, с. 6].

У 2000-х рр. збільшується кількість вітчизняних розвідок, в яких зосереджується увага на сучасних культурних процесах, що невіддільні від візуальних вимірів. Проблеми візуалізації досліджують науковці в межах філософського (І. А. Герасимова, І. І. Данилкіна, О. І. Єлхова, А. О. Жигарева, Н. В. Межеричька, Г. М. Певченко, О. А. Пушонкова, В. В. Савченко), психологічного (В. О. Моляко, С. М. Симоненко), мистецтвознавчого (З. І. Алфьорова, А. Ю. Демшина, В. Д. Сидоренко), педагогічного (З. Ф. Аббарова, О. Б. Єрмілова) знань, однак культурологічні аспекти лише побічно розглядаються.

**Мета** статті — визначити напрями дослідження проблем візуалізації та оцінити їх результативність.

Аналітичний погляд на концептуалізацію візуалізації дозволяє розкрити різноманітні інтерпретації і позиції, наявні в сучасній науковій літературі, та продемонструвати ступінь опрацювання проблеми. Серед багатьох проблем дослідження візуалізації увагу теоретиків привертають поки що декілька, а саме: виявлення взаємозв'язку вербального й візуального, специфіки сприйняття та конструювання візуальних образів, механізмів візуальної репрезентації гендерної ідентичності суб'єкта, особливостей трансляції науково-теоретичного знання у візуальному форматі.

Один із сучасних напрямів дослідження процесів візуалізації в культурі пов'язаний із визначенням кореляції вербально-візуальне. У межах названого пошуку посилюється увага до культурних трансформацій, позначених переходом від подання інформації у вербальних кодуваннях до її відтворення в образах.

Типовою в цьому сенсі є позиція В. В. Савченко, котра порушує питання, наскільки «зображення може заміщати словесно подану інформацію — роль, до виконання якої візуальне в певній мірі підштовхують тенденції розвитку сучасної культури» [18, с. 3]. Вирішити дилему дослідниці уможливають наукові пошуки щодо кореляції вербального й візуального на прикладі художнього перекладу. Пояснення вибору слова «переклад» у межах існуючого протиріччя ґрунтується на думці, що «ми не ведемо розмову про обов'язкову



повну адекватність чи тим більше тотожність мов, а розглядаємо ситуацію у площині перекладу текстів, і навіть точніше — їхніх сенсів» [19, с. 134]. Можна погодитися з міркуваннями В. В. Савченко про те, що під час заміщення вербальних засобів інформації візуальними важливо пам'ятати про необхідність перенесення ідентичного змісту певної соціокультурної ситуації. У такому разі візуалізація здатна в повному обсязі передати й відтворити зміст предмета, а також не призведе до плутанини в інтерпретації сенсів, які вкладаються у візуально відтворені явища.

Відповідь на проблему взаємозв'язку вербального та візуального компонентів намагалася знайти й О. В. Воробйова під час дослідження культури мови сучасної реклами. На думку науковця, «вербальний і візуальний рівні втілюються під час передачі образної конотації, реалізації архетипових образів, символічних смислів і стереотипних уявлень» [6, с. 17]. При цьому варто підкреслити: на відміну від В. В. Савченко, дослідниця розставляє акценти таким чином, що лише прямий зв'язок вербального й візуального забезпечує передачу єдиного сенсу. Однак непряма кореляція вибудовує візуальний сегмент відповідно до стереотипів, символів та архетипів. Отже, форма візуального звернення обирається, наприклад, з метою викликати необхідну реакцію цільової аудиторії.

Зміщення акцентів від вербального до візуального набуває втілення в організації комунікативних практик. Основуючись на роботі Г. Лассвелла, створює й аналізує структуру візуального комунікаційного процесу А. Бергер. Науковець пропонує власні назви компонентів моделі візуальної комунікації: «художник» — «твір мистецтва» — «засоби передачі образу» — «аудиторія» — «суспільний вплив» [3, с. 44]. Привертає увагу думка автора про те, що не стільки важливою є зміна ключових елементів процесу візуальної комунікації, скільки трансформація їхньої ролі. Центральне місце в процесі комунікації, за словами Бергера, відведене образу, який відображає й транслює норми та ціннісні орієнтири.

У такому ж ключі вибудовує розуміння візуальної комунікації Р. Ю. Порозов. Дослідник вважає, що візуальна комунікація не може відбуватися в рамках лінійного напрямку, тобто від першого ключового елементу до останнього. Кожна людина вибирає лише необхідне із усієї візуальної інформації, яку сприймає, і здатна осмислено конструювати своє власне світобачення. Окрім цього, важливою є ідея автора про те, що відправник візуального повідомлення, як і його одержувач, здійснюють інтерпретацію («переклад») візуальних образів, де можуть мати місце розбіжності й збіги відповідно до соціокультурного контексту [16, с. 172]. Таким чином, Р. Ю. Порозов, на нашу думку, схиляється до міркувань, що в кожній культурі створюються пріоритети, які визначають особливості зорового конструювання (наприклад, твір мистецтва як бачення художника) і сприйняття (зокрема думки фахівців-оцінювачів) певного візуального об'єкта.

Інший напрям дослідження феномену візуалізації пов'язаний із трансформацією в способах сприйняття та подання культурно-значимої інформації. Тобто відбувається зміщення акцентів у сторону візуального сприймання і формування візуальних текстів у зв'язку з реалізацією творчих інтенцій та вдосконаленням технічних засобів конструювання.

Показовою в цьому аспекті є публікація А. О. Жигаревої, де візуалізація розглядається як процес, з одного боку, «активної мисленнєвої діяльності щодо сприйняття об'єктивної реальності у вигляді зорових зображень», а з іншого — «надання видимої форми як реально існуючим, так і створеним штучно в свідомості будь-яким об'єктам і явищам» [12, с. 140]. Важливо підкреслити доцільність розмежування автором процесу сприйняття й формування візуального тексту в культурі.

Більшість дослідників проблем візуалізації схиляється до думки, що активно-діяльнісні процеси (сприймання й створення образів) тією чи іншою мірою впливають на різні аспекти життя соціуму. Ця точка зору віддзеркалена у поглядах О. А. Пушонкової. Автор зазначає, що «упроваджується «короткозорий» спосіб сприйняття «малими блоками», тому «візуальне мислення стає фрагментарним, асоціативним і вже не спирається на культурну традицію» [17, с. 4]. Окрім цього наслідку можна говорити, наприклад, про «інформаційно-візуальну травму», оскільки, через надмірне продукування візуальних образів, останні не можуть бути повною мірою розпізнаними, що негативно впливає, за словами З. І. Алфьорової, на перспективу засвоєння «всього тезауруса візуальної культури» [2, с. 345].

Сучасні дослідники висвітлюють візуалізацію і як процес унаочнення (побудови візуального образу), що створює умови для візуального спостереження. Візуалізація, згідно з точкою зору С. М. Симоненко, може уявлятися як «здатність до продукування значної кількості візуальних ідей» [21, с. 27]. Науковець розкриває зміст візуальної креативності, вказує на можливість створення нових об'єктів та їх відтворення в реальності за допомогою візуального мислення. Аналогічну концепцію розробляє І. А. Герасимова, котра візуалізацію розуміє як «матеріалізацію суб'єктивного візуального образу, реалізацію ідей і образів у фізичному світі» [5, с. 11].

Цікавий підхід до проблеми формування візуальних текстів спостерігаємо в праці І. І. Данилкіної. Культурологічну значимість мають виділені автором форми візуалізації уяви: 1) відтворююча, що дозволяє репродукувати вже знайомі ситуації; 2) пасивна, яка заміщує активну діяльність у фантазіях, мріях, снах; 3) продуктивна, котра характеризується діяльністю у творчій інтенції та спрямована на конструювання культурної реальності [8, с. 18]. Саме останній елемент, на нашу думку, є найсуттєвішим, тому що свідчить про матеріальне втілення ідеї як результату культурної творчості.



Проте реалізація творчих процесів залежить не тільки від можливостей окремої людини, але тією ж мірою необхідним чинником є вдосконалення засобів конструювання візуального. Більшість науковців, аналізуючи різні аспекти візуального мистецтва, зазначає, що мультимедійні технології є інструментом у процесі втілення творчих замислів. В. Д. Сидоренко стверджує: «Вже створюється оптичний живопис, де пензель і фарби замінено лазером, дифракційною решіткою... Згодом такі образи-картини проєктуються або подаються у вигляді переломлення і гри оптичних променів. Новітні технології в мистецтві надають безмежні можливості для творення. [20, с. 10]. Д. Берн у такому ж контексті сприймає візуалізацію. Дослідник вважає, що глядачі зупиняють погляд тільки на привабливому зображенні або зовсім новому образотворчому стилі, однак той факт, що ідея втілена завдяки, наприклад, комп'ютерним можливостям, не відразу спадає на думку [4, с. 21]. Поділяємо позицію названих науковців, котрі відзначають, що більшість сучасних візуальних об'єктів є технічно сконструйованими й опосередкованими. Людина стала невід'ємною від процесів спостереження й переживання штучно створених образів, які є лише подібністю реального світу. За словами С. Жижека, «...відчуття, що ми все більше і більше живемо в штучно сконструйованому всесвіті, викликає непереборну потребу «повернутися до Реального», знову знайти стійку основу в деякій «реальній дійсності»» [13, с. 27].

Визначена перспектива творення, можливо, навіть нових вимірів існування (за допомогою візуального інструментарію), свідчить про слушність твердження, що сучасний віртуальний простір репрезентується у візуальному модусі. У контексті сказаного необхідно вказати на одну із тез З. І. Алфьорової про те, що «зближення із сучасною віртуалістикою та «візуальними дослідженнями» пропонує нові можливості для осмислення візуальних феноменів [2, с. 45].

Проекцію у відповідному ключі пропонує О. І. Єлхова. У своїй науковій розвідці автор зосереджує увагу на досягненні віртуальної реальності через живопис, який «розкриває невидиме у видимому» [10, с. 28]. Дійсність віртуального характеру втілюється в образах художніх творів, відображається митцем у візуально відтвореному світі уявного виміру. «Мова візуального мистецтва, — пише А. Ю. Демшина, — в умовах глобалізації стає одним із найуніверсальніших способів міжкультурного спілкування, що сприяє розвитку асоціативного, образного, нелінійного мислення, формуючись у рамках освоєння віртуального простору» [9, с. 12]. Однак спірним, на нашу думку, є твердження про певну стандартизацію й уніфікацію засобів вираження в глобальній культурі, тому що варто говорити про єдину систему координат, яка дозволяє співіснувати візуально несхожому.

Ще один аспект дослідження візуалізації пов'язаний із вивченням специфіки конструювання гендерної ідентичності суб'єкта завдяки механізмам візуальної репрезентації. Так, дослідниці

Н. В. Межерицька [14], Г. М. Певченко [15] здійснили спробу виявити гендерні відмінності, реконструювати образи гендерних відносин, які репрезентуються в масовому кінематографі, усіх жанрах телебачення, візуальній рекламі, Інтернеті. Медіа, як вважають автори, відображають візуальні культурні коди, що можуть впливати на уявлення про норми та ціннісні орієнтири й трансформувати ідентичність. Н. В. Межерицька трактує візуалізацію як феномен, детермінований історико-культурними особливостями, що завдяки механізмам репрезентації та інтерпретації уможлиблює трансформацію об'єктивної реальності й конструювання в ній ідентичності суб'єкта [14, с. 21].

Також можна констатувати розвиток напрямку наукових пошуків щодо значення візуалізації у вирішенні проблеми трансляції головних досягнень сучасного наукового знання в різні сфери культури, зокрема в галузь освіти. О. Б. Єрмілова вважає, що візуалізація конструє образ предметів, явищ та відображених у свідомості зв'язків, котрі сприймаються тими, хто навчається [11, с. 3]. Відповідно до запропонованої думки, візуалізація створює умови для того, щоб виявити та унаочнити взаємозв'язки між певними подіями та об'єктами, які вивчаються. Однак у тій же мірі для нас суттєвим аспектом є не прописані вище можливості візуалізації, що дозволяють змінити ракурс розгляду проблеми, відійти від стереотипів, розкривати імпліцитні компоненти повідомлення та продукувати нові ідеї.

Подальші рефлексії, наприклад З. Ф. Абрарової, спрямовані в напрямі розвитку ідеї про візуалізацію як засіб засвоєння, відтворення та трансляції наукового знання. Автор стверджує: евристичний потенціал візуалізації зумовлений «об'єктивізацією науково-теоретичного знання у формі візуалізованого образу» [1, с. 14]. Домінуючою є думка про те, що процес розвитку знань від рівня ідей до візуалізованих уявлень забезпечує перенесення науково-теоретичних засад на емпіричний рівень. Адже візуалізація змісту отриманої інформації, на наш погляд, надає можливість скеровувати думки в необхідному напрямі, виокремлювати ключові моменти та істотним чином впливає на розуміння наукових дефініцій. Усе це має позитивні наслідки, оскільки кінець-кінцем дозволяє побудувати власну картину світу, що відображає об'єктивну дійсність. На нашу думку, система візуалізації знань, по-перше, вирішує проблеми, які виникають в умовах культури інформаційного суспільства: ущільнення значних потоків інформації, її усвідомлення та практичне використання, по-друге, позитивно впливає на можливість створення єдиного інформаційно-освітнього простору.

Отже, аналіз специфіки дослідження візуалізації засвідчив, з одного боку, складність, багатоплановість цього феномену, а з іншого, — різні трактування візуалізації зумовлені розмаїттям дослідницьких підходів до проблеми: деякі дослідники підкреслюють процес домінування візуального коду культури перед вербальним;

інші — обґрунтовують стратегії сприйняття й створення візуальних текстів; окремі — визначають впливовість візуального на специфіку гендерної ідентичності; деякі — надають перевагу візуалізації в процесі трансляції й засвоєння наукових знань.

Таким чином, можна стверджувати, що дослідження проблем візуалізації перебуває на початковій стадії. Поки що увагу науковців привертає, передусім, питання про зміну функціонального значення візуалізації, що впливає на різні сфери життєдіяльності суспільства. Тому дослідники намагаються зрозуміти особливості візуалізації та її роль у культурних трансформаціях. Зважаючи на різні, однак у межах культурологічних аспектів, площини досліджень, варто узагальнити сказане й окреслити специфіку візуалізації, в якій варто вказати на два активно-діяльнісні процеси, зумовлені історичними й культурними чинниками: 1) процес сприйняття об'єктивної дійсності у вигляді оптичних зображень та 2) процес конструювання у видимій формі об'єкта за допомогою мислеобразів (як реально існуючих, так і породжених креативними ідеями) чи вдосконалених технічних засобів з метою максимальної зручності його усвідомлення.

Розуміння візуалізації задає певні орієнтири для подальших досліджень. У цьому контексті виникає потреба у розгляді візуалізації як культурної домінанти сучасності з урахуванням різних сторін її функціонування.

#### Список літератури

1. Абрарова З. Ф. Визуализированный образ в научном познании: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / З. Ф. Абрарова; Башкир. гос. ун-т. — Уфа, 2010. — 18 с.
2. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ — поч. ХХІ ст.: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 24.00.01 / З. І. Алфьорова; Харк. держ. акад. культ. — Х., 2008. — 501 с.
3. Бергер А. Видеть — значит верить. Введение в зрительную коммуникацию / Артур Бергер; пер. с англ. Д. Н. Иценко. — М.: Изд. дом «Вильямс», 2005. — 288 с.
4. Берн Д. Цифровое освещение и визуализация / Джереми Берн; пер. с англ. И. В. Берштейна. — М.: Изд. дом «Вильямс», 2003. — 330 с.
5. Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. И. А. Герасимова. — М.: ИФРАН, 2008. — 247 с.
6. Воробьева Е. В. Вербальные и визуальные средства реализации эстетического мотива в рекламном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е. В. Воробьева. — Майкоп: 2010. — 24 с.
7. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / За ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики. — Житомир: Рута, 2006. — 320 с.
8. Данилкина И. И. Концепт визуализации воображения в творчестве как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / И. И. Данилкина; Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. — Тамбов, 2009. — 20 с.

9. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / А. Ю. Демшина; Санкт-Петербургский государственный университет. — СПб, 2011. — 38 с.
10. Елхова О. И. Онтологическое содержание виртуальной реальности: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / О. И. Елхова. — Уфа, 2011. — 38 с.
11. Ермилова Е. Б. Визуализация обучения как средство формирования учебных способностей: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Е. Б. Ермилова; Казанский государственный педагогический университет. — Казань, 1999. — 26 с.
12. Жигарева А. А. Подходы к выявлению сущности визуализации как социального явления / А. А. Жигарева // Симбирский научный вестник. — 2010. — № 2 (2). — С. 136–142.
13. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / С. Жижек; пер. с англ. А. Смирного. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — 160 с.
14. Межеричкая Н. В. Человек в поле визуальной культуры: гендерный аспект: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Н. В. Межеричкая; Рост. государственный университет. — Ростов-на-Дону, 2002. — 26 с.
15. Певченко Г. Н. Репрезентация гендерной идентичности в визуальной культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Г. Н. Певченко; Ставропольский государственный университет. — Ставрополь, 2006. — 21 с.
16. Порозов Р. Ю. Антропологический смысл категории «визуальные коммуникации» / Р. Ю. Порозов // Вестник Бурятского государственного университета. — 2011. — № 14. — С. 169–172.
17. Пушонкова О. А. Динаміка форм візуальної репрезентації (естетичний аспект): автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / О. А. Пушонкова; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. — К., 2006. — 16 с.
18. Савченко В. В. Візуальний переклад літературного тексту: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.08 / В. В. Савченко; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. — К., 2003. — 15 с.
19. Савченко В. В. Переклад як механізм самоздійснення культури / В. В. Савченко // Філософські пошуки. Вип. XXX. — Львів-Одеса, 2009. — С. 131–139.
20. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / В. Д. Сидоренко. — К.: ВХ[студіо], 2008. — 188 с.
21. Симоненко С. М. Візуальна креативність: діагностика та комп'ютерні технології розвитку / С. М. Симоненко, О. М. Грек. — Одеса: Фенікс, 2010. — 204 с.
22. Elkins, J. Visual Studies: A Skeptical Introduction / J. Elkins. — New York; London: Routledge, 2003. — 230 p.
23. Jay, M. That visual turn: The advent of visual culture / M. Jay // Journal of visual culture. — 2002. — Vol. 1, № 1. — P. 87–92.
24. Mitchell, W.J.T. The pictorial turn / W.J.T. Mitchell // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. — Chicago, 1994. — P. 11–35.
25. Mirzoeff, N. An Introduction to visual culture/ N. Mirzoeff. — London; New York: Routledge, 1999. — 274 p.
26. Moxey, K Visual Studies and the Iconic Turn / K. Moxey // Journal of Visual Culture. — 2008. — Vol. 7, № 2. — P. 131–146.

*Надійшла до редколегії 21.03.2013 р.*

УДК 316.48:316.723

В. О. РАДЗІЄВСЬКИЙ

**КОНФЛІКТ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ДЕЛІНКВЕНТНОЇ  
СУБКУЛЬТУРИ**

*Розглянуті окремі питання делінквентної субкультури, зокрема проблеми субкультури злочинців, підходи та напрями вивчення делінквентної субкультури, структура субкультури.*

**Ключові слова:** конфлікт, делінквентна субкультура, конфліктологія, культура, субкультура, культурологія, право.

*Рассмотрены отдельные вопросы делинквентной субкультуры, в частности проблемы субкультуры преступников, подходы и направления изучения делинквентной субкультуры, структура субкультуры.*

**Ключевые слова:** конфликт, делинквентная субкультура, конфликтология, культура, субкультура, культурология, право.

*In the article some issues of delinquent subculture are considered, in particular the problems of criminals' subculture, the approaches and directions in-depth study of delinquent subculture, the structure of subculture.*

**Key words:** conflict, delinquent subculture, conflictology, culture, subculture, culturology, law.

Конфлікт традиційно розглядають як певне протистояння, апогей суперечності й непорозуміння. Конфлікт (з лат. conflictus — зіткнення, боротьба, ворожі стосунки) — це невміння порозумітися, наслідок нестачі терпіння, толерантності та розуму. Він контрпродуктивний і пов'язаний із субкультурою неправди. Логічно, що із часом виникли конфліктні субкультура й субмістечтво, які мають негативне забарвлення, часто є наслідком неадекватного сприйняття та неврівноважених емоцій. Конфліктні субкультура і субмістечтво являють собою невід'ємну складову делінквентної субкультури. Безперечно, конфлікти — це важливі явища, що іноді є необхідними складовими культури (наприклад, у драматургії та в театральному мистецтві загалом). У житті конфлікт — це майже завжди трагедія, біда, нещастя, втрата, навіть самогубство. Але як рідко можна знайти п'єсу без конфлікту інтересів дійових осіб і протистояння сторін, а ще складніше уявити делінквентну субкультуру без агресії, конфліктів та конфліктності самих носіїв девіації. Конфліктогенність — важлива складова делінквентної, конфліктогенної й конфліктної субкультури.

**Мета статті** — проаналізувати конфлікт з його особливостями та здійснити невеликий науковий екскурс у явище делінквентної субкультури, базою якої є сам конфлікт.

За останні десятиріччя значний внесок у дослідження проблем конфліктів зробили Я. Ю. Новиков, В. С. Кравченко, Г. О. Антонов, С. Н. Борисов, В. В. Ткаченко, Я. Ф. Бабейко, М. Х. Тангієв, О. Ю. Єфремов, Н. О. Грякалов, В. О. Чірков, О. Є. Бердников, Д. В. Конов, І. Д. Паутов, М. О. Филиппов та ін. [8; 9; 12]. Створені

підручники з конфліктології [1; 5; 6; 7; 10]. Пишуть і про саму конфліктну субкультуру (В. Іслентьева, В. Щур, О. Кравченко, І. Трухін та ін.), а в основі конфліктної субкультури — зіткнення інтересів.

Р. Мертон зазначав, що молодіжні субкультури девіантні в тому сенсі й значенні, які в них вкладають підлітки. Р. Клаурд і Л. Один довели, що причина девіантності криється в соціальному тиску на робочу молодь, тому формуються три типи субкультури: 1) кримінальна; 2) конфліктна; 3) ретритистська (retreatist subculture). Конфліктна субкультура формується в некриміногенних районах, де немає професійної й організованої злочинності, але є брутальність і сварки. Конфліктна субкультура там постає альтернативою кримінальній [3, с. 961]. Історично домінуючою була думка, що конфлікти — річ небажана (доктрина школи Вебера, школа «людських стосунків» тощо). Конфліктів слід уникати, а якщо вони виникають, то вирішувати на початковій стадії. Конфлікти — це гріх, зло, суперечки, непорозуміння, ворожість, боротьба тощо. Деякі фахівці (сучасна школа менеджменту тощо) вважають, що конфлікт має і позитивну складову, сприяючи рухові вперед. Але часто конфлікт заважає особі, організації й суспільству, іноді виявляє різноманітність поглядів, додаткову інформацію, альтернативні підходи, плани, проекти, погляди тощо. Більшість конфліктів поліфункціональні. Конструктивні функції: повністю або частково усувають суперечності; глибше оцінюють індивідуально-психологічні особливості конфліктерів (ціннісні орієнтації, силу мотивів, потреб, інтересів, ідентифікації, психологічну сталість до стресів та екстримів тощо); уточнюють сумісність їх діяльності, звільняючи конфліктерів від застою та занепаду, сприяє ясності (взаєморозумінню або розлученню). Іноді конфлікт послаблює психічне напруження, зумовлює зниження негативних емоцій (після швидкого часткового чи повного вирішення проблем), але в разі затяжного стану конфлікт призводить до тяжких наслідків — стресів, депресій, самогубств. Рідко конфлікт може бути джерелом розвитку особистості, групи, суспільства, поліпшення стосунків. У разі конструктивного вирішення проблеми конфлікт допомагає особі вдосконалюватися, порозумнішати. Деструктивні функції: психічне травмування, погіршення здоров'я, стосунків між учасниками: призводить до особистих, групових і суспільних трагедій, у крайньому разі — до самознищення, деградації особистості; породжує зневіру в справедливість, чесність, руйнує надії та сподівання. У більшості випадків домінують деструктивні функції. Поведінка в конфлікті: ухилення, згладжування, боротьба до перемоги, компроміс, а найправильніше — співробітництво (готовність до порозуміння). Конфліктна субкультура може бути сама по собі складовою девіації тощо.

Для вирішення конфлікту слід розрізняти причину (діалектична суперечність, яка його зумовлює, але вона може певний час і не впливати на конфлікт) та привід. Конфлікт «запускається»



конфліктогеном (слово чи дія, що сприймаються кимось як негативні й надають приводу, що призводить до виникнення конфліктної ситуації). Конфліктна ситуація спричиняє загострення стосунків між сторонами. Прихований конфлікт зумовлює ситуацію, що потребує вирішення, передбачає існування декількох обов'язкових елементів: учасників, об'єкта (явище, причина, стан проблемних справ) і самого інциденту. Ним можуть бути свідомі й несвідомі дії третьої сторони, незалежно від бажання учасників і як наслідок яких-небудь об'єктивних процесів. Психічний стан однієї зі сторін може стати причиною інциденту. Об'єкт конфлікту й учасники в сукупності — це основа конфлікту. Інцидент стає каталізатором. Конфліктна ситуація має об'єктивні обставини, але інцидент виникає випадково, коли є «потрібні» передумови. Конфлікти, що відбулися без видимої наявності конфліктної ситуації, нечасті (помилкові чи випадкові). Коли конфліктна ситуація відсутня або ілюзорна, ймовірність конфлікту мала. Коли одна конфліктна ситуація формує іншу або є накладенням декількох, конфлікт неминучий. Конфліктні ситуації за результатами бувають функціональні — сприяють поліпшенню ситуації, позитивні за змістом — та дисфункціональні — паралізують нормальне життя, обмежують розвиток, сприяють саморуїнуванню й навіть самознищенню. Деякі вчені виокремлюють особливості, дії та образи перебігу конфлікту, а учасниками вважають носіїв субкультури неправди: провокаторів, співучасників, миротворців, консультантів, невинних, сторонніх і випадкових людей тощо. На думку І. Трухіна, «головним принципом конфліктної субкультури є те, що можна назвати презумпцією винуватості» [11, с. 113]. Традиційно виокремлюють кримінальне аргю, але свій сленг є в делінквентній, навіть у конфліктній субкультур. Жаргон конфліктної субкультури набував особливого поширення у 20-х, 50–60-х та 90-х рр. XX ст. У СРСР, а потім у СНД це переважно (часто навіть винятково) російськомовні «міцні» вирази та фразеологізми, які мають на меті «поставити на місце» (а реально принизити або образити) людину. Навіть на побутовому рівні згадаймо іронічний тон у виразах: «Та що ви кажете?», «Та невже?», «А ви як думаєте?», — або усталену «розмовну» мову та поширений каламбур:

— Куди ти збираєшся? — На кудикіну гору. — Куди? — Не закудикуй шлях.

— А за чим? — За минулорічним снігом. — А на що будеш купувати? — На першу зарплату двадцятирічної давнини.

— Ти щось будеш купувати? — Позаминуле листя.

— Ти йдеш у магазин? — Бігу та падаю, ще й пак. — Але ж... — А в тебе хіба ноги повідсихали? — Але ж ти... — Вже розігналась. — Але ж...

— Мені здається... — Коли здається, хреститися треба.

— Позич, прошу десять гривень. — Тримай кишеньку ширше.

– Що ти робиш? — Думаю. — Якщо будеш багато думати, то голова буде велика як у коня.

– Що питаєш? — Хочу знати. — Будеш багато знати, будеш погано спати.

– Давай трохи перепочинемо. — А гірше тобі не буде?

Згадаймо усталені фрази, сповнені сарказму та негативу в тоні: «Що ще?», «Чого ще?», «Як би не так?», «Що ще бажаєш?», «Що таке?». Або відвертіші засоби «порозуміння» в діалозі:

– Як вас постригти? — Мовчки. Ви що не знаєте, що клієнт завжди правий?

– Я думав... — Гиндик думав, та в борщ потрапив.

– Я вважав... — Хто багато вважає, той нічого не має.

– Куди ти дивишся? Дивись, як люди живуть — он Роман Абрамович, наприклад. Або Борис Березовський. — А он Іван із сусіднього під'їзду чи Петро з... — Ти на людей дивишся, а не на сусідів.

– Треба думати про щось гарне. — Про морг або про кладовище.

– То якби... — Якби-то якби, в роті б вирости гриби.

Не сприяють порозумінню й емоційно забарвлені вирази в сторону опонента з метою підкреслити його провину та постійну неуважність: «Скільки тобі повторювати?!», «Нащо тобі руки?» (більш образливе: — «Звідки в тебе руки ростуть?») — і не менш нетактовна відповідь: — «А звідки в тебе ноги вирости?») «Постійно ти забуваєш...», «Тобі що, вуха позакладало?», «Ти мене ніколи не розумієш», «Мені вже набридло нагадувати», «В тебе що, очей немає, чи розуму?», «Звідки ти такий (така) взявся (вилупився)?».

Конфліктна субкультура рясніє порівняннями, порівняннями (переважно з рослинним (дуб, дубина тощо) й особливо тваринним світом — свиня, віслук, пес, півень, жаба тощо), метафорами, гіперболами й іншими літературними фігурами з відповідним негативним акцентуванням:

Ти мене вбиваєш (синоніми — дістав, замучив, набрид тощо).

Щоб тебе розірвало (синоніми — роздавило, рознесло тощо).

Від тебе в мене вже голова тріщить (синоніми — болить тощо).

На тебе не вистачає ніякого терпіння.

Не маєш ніякого сорому (синоніми — совісті тощо).

Ти мене вже дістав! Це неможливо витерпіти.

Де ти вештаєшся (синоніми — лазиш, шляєшся тощо).

Ви ще не померли, щоб ми казали про вас тільки добре.

Делінквентна субкультура передбачає образи, наклепи, відповідний стиль мови й поведінки в цілому, здебільшого агресивні, емоційний тон і стиль, що зумовлено статусом носія цієї субкультури та положенням у суспільстві (а ситуативно взагалі положенням) опонента. Вербальні методи доповнюють невербальні. Слід згадати специфічний сміх (карикатурний, з метою роздратування, осуду, образи, приниження тощо), інтонації, звукові та смислові акценти, паузи, погляди,



жести тощо. Створювалася в субмістецтвознавстві своєрідна «майстерність» субмістецтва «міцних» виразів.

Манери, пози, погляд, одяг — усе це набуває особливого значення в конфліктній субкультурі. У радянську добу склалися хибні «традиції» пролетарської девіації. «Не перебивати співбесідника, який має нижчий статус, у разі незгоди з ним означало не вміти поводитися відповідно до свого положення, не мати соціальних манер поведінки. Уважне вислуховування будь-якого співрозмовника було нормою поведінки лише найвищого, елітарного культурного прошарку» [11, с. 117]. Заперечення власної провини призводило до «автоматичного» переключення на інших: «від такого чую», «ти сам такий», «на себе подивись» тощо. Делінквентна субкультура, переплітаючись із частиною конфліктної субкультури (наче два кола, які перехрещуються), породжує безліч делінквентно-конфліктних виразів, проте навіть далекі від делінквентності люди потрапляють у цю пастку. Конфліктна субкультура «перетворилася на мистецтво, якому багато людей з пристрасстю віддають усе своє життя... Ще негативнішим наслідком панування конфліктної субкультури можна вважати те, що немало її елементів увійшло в повсякденне спілкування як нормальна і неконфліктна комунікативна техніка, чим постійно сприяє підтриманню загального конфліктного характеру людських стосунків» [11, с. 118]. Зокрема, людська «мудрість»: «робота не вовк», «крила кохання можуть стати кайданами», «перемогти корупцію не можна в принципі, оскільки в борців є можливість співучасті» тощо. Або анекдоти:

— Алло. Абрам дома? — Так, але вінки вже винесли.

Чоловік дружині: «Люба, ти багато витрачаєш на косметику, я скоро з'їзду з'їду». Вона: «Якщо б ти побачив мене без косметики, ти б точно з'їхав з'їзду».

— Вирішила схуднути. Учора купила диски з фітнесом. — Ну і як? — Зараз сиджу, їм тістечка і дивлюся диски.

— Вирішила після шостої не їсти... Ба, вже двадцята година. Візьму, м'яса поїм!

Так, розум є здатністю знаходити переконливі виправдання власної глупоти.

Розрізняють декілька основних типів конфлікту. Внутрішньоособистісний (конфлікт вимог). Різні компоненти культурної структури особи, навіть компоненти одного рівня (в ситуації боротьби мотивів або зіткнення життєвих принципів). Конфлікт усередині особистості може виникати і в разі зіткнення різних компонентів. Його потенційні наслідки аналогічні наслідкам інших типів конфліктів.

Одна з найпоширеніших форм — рольовий конфлікт (до людини висуваються суперечливі вимоги щодо того, якими вона і її поведінка мають бути). Протилежність вимог різних функціональних партнерів, яким особа підпорядкована. Причини такого конфлікту — недоліки керівництва, конфлікт інтересів. Ці конфлікти (особисті, виробничі, ідеологічні тощо) ще не достатньо вивчені в науковій літературі.

У міжособистісному (діадному) конфлікті в ролі учасників постають дві сторони і кожна з них є суб'єктом певних цінностей, позицій, думок. Цей конфлікт відбувається на ґрунті особистих симпатій-антипатій, інтересів, поглядів та уявлень; особливостей рис людини, цілей, мотивів, настанов, намірів, темпераментів, характерів тощо; відзначається емоційною запальністю та напруженістю і проходить, зазвичай, у відкритій формі. Буває «хибний образ конфлікту» — коли конфліктної ситуації немає, але один або всі учасники конфлікту вважають, що їх стосунки є конфліктними (хибне трактування думок, висловлювань, вчинків іншої людини через недостатність спілкування, людських контактів, психологічна замкнутість, невміння чи побоювання виявити доброту, увагу, щиросердність і т. ін.). Мотиви бувають протилежними, однак вони зводяться до задоволення інтересів.

На підприємствах, організаціях, установах однією з поширених причин діадних конфліктів є порушення норм статусно-рольової поведінки («конфлікт рольового очікування»). Виникають при розподілі благ (повноважень, активів, пільг тощо), через несхожість характерів, запитів, можливостей, інтересів, психологічну несумісність і т. ін. Одним із видів конфлікту особистості та групи є мобінг (від англ. mob — юрба) як форма психологічного тиску на співробітника з метою звільнення. Групи встановлюють групові (корпоративні) норми поведінки, якщо норми групи суперечать нормам особистості, то особа «підстроюється» під групу або виникає конфлікт. Дисбаланс колектив-особистість породжує конфлікт.

Наступний — міжгруповий конфлікт, який виникає через розбіжності в цілях чи інтересах внутрішніх підгруп (суперечки показників підгруп, боротьба за матеріальні й інші блага тощо), конкуренцію, груповий тиск, лобізм та ін. Полігруповий конфлікт розвивається як конкуренція чи боротьба між установами, організаціями, підприємствами. Побудова різних суспільств (соціалістичного і капіталістичного) породжувала міжсуспільний конфлікт. У нових умовах це може відображатися в конфліктах держав з різними формами політичного режиму. Міжблоковий конфлікт зумовлений протистоянням різних (політичних, військових тощо) блоків, регіонів. Міждивілізаційний конфлікт виникає у зв'язку зі значними цивілізаційними протиріччями. Тут можливий глибший (ідейний тощо) розподіл, як і з міждержавними, глобальними та міжсуспільними конфліктами.

Конфліктні ситуації поділяють на ділові (зумовлені об'єктивними факторами) й емоційні (людськими стосунками). Зазвичай, виокремлюють [4] чотири фази (стадії чи етапи) конфлікту. Латентна фаза (виникнення конфліктної ситуації) передбачає суперечності в інтересах, потребах, цілях сторін. Є відчуття, що щось приховується, дивно розмовляють, вас обділяють. Це перехід до конфлікту. Залежно від учасників цей стан спілкування може бути тривалим. Виникають непорозуміння в різних ситуаціях і діяльності (усвідомлюються

інтереси сторін, їх взаємовідносини, особливо щодо їх несумісності). Результат — заява про відмінність інтересів і намір їх узгодити [4, с. 57]. Демонстративна фаза (усвідомлення ситуації як конфліктної хоча б однією зі сторін). Реальність уже сприймається як конфліктна, конфліктери контактують упереджено. Особливості сторін використовуються для створення негативного образу, як реальна загроза з іншої сторони або стосовно ключових цілей, інтересів. Звідси — роздратування й агресивність, емоційні суперечки, потім — звинувачення і розрив спілкування через неможливість переконати опонента. Опоненти стають ворогами. Є підозри в агресивних намірах та переконання в можливості доведення правоти. Конфліктна ситуація призводить до конфліктної поведінки. Агресивна фаза (сам інцидент). Бажання вчинити зло, знищити противника, не обов'язково демонстративно. Наклепи, перекручена інформація, погрози, образи, інтриги і навіть фізичне насильство. Головне — образ ворога. Важливо нейтралізувати намір чинити один одному зло. Перехід до батальної фази характеризується «відкритою війною». Противника потрібно психологічно знищити (руйнування його «я»-концепції, дискредитація інтересів, цінностей і самооцінки). Конфлікт загострюється, відбувається нагромадження порушень [2]. Елементи конфлікту можуть видозмінюватися, відкривати нові зони й проблеми. Позитивним досягненням є перемир'я, хоча ще наявні образи ворогів, але виникає передумова для нормального спілкування. Якщо конфлікт дійшов до батальної фази, то найчастіше це лише відступ в агресивну фазу з бажанням помсти. Щоправда, виокремлюють і інші фази та підфази. Конфлікт не обов'язково проходить через усі фази. Позитивний фінал — це відновлення спілкування (іноді припинення). Після воєн фінал буває позитивним (наприклад, Німеччина і її сусіди) — тобто, відносини відновлено і нормалізовано. У постконфліктній стадії важливо все обміркувати, пережити, відкорегувати самооцінку, розвивати відносини. У разі якщо конфліктери готові до змін, доцільно (іноді навіть необхідно) проводити щирий, ґрунтовний, об'єктивний, всебічний та конструктивний розбір конфлікту для подальших перспектив поліпшення (або хоча б повернення до існуючих чи іншого мирного завершення) відносин.

Динаміка конфлікту — зміна стадій його розгортання від початку до кінця — значною мірою залежить від емоцій — найважливішої складової конфлікту. Вони заважають учасникам розумно вирішувати конфлікт (тривога, гнів, страх, ненависть, радість тощо). Можна виокремити чотири головні форми [12]. Відкритий конфлікт, у разі якого за розпаленими пристрастями складно виявити реальні причини — існує негативна емоційна реакція на дії партнера, упередженість, стереотипізація, «подвійна етика» (мої вчинки відкриті й припустимі, а в опонента — нечесні, недозволені), приписування негативних рис, далеких від причин конфлікту. Прихований (замаскований) конфлікт — розбіжності приховуються за іззовні бездоганною

поведінкою, що може тривати роками, в «зашабунованих» іграх та інтригах. Він вирішується в результаті перемоги одного або переведення конфлікту у відкриту форму. «Сліпий» конфлікт — один або обидва учасники не усвідомлюють його наявності. Один із них є об'єктом нападок опонента, не сприймаючи ситуацію як конфліктну. Про «сліпий» конфлікт можуть знати всі, крім тих, хто його породжує та бере участь. «Невідомий» конфлікт — протиріччя «замазуються», затушовуються або взагалі не усвідомлюються. На поверхні відносин — тільки слабо виражене неприйняття, але протистояння виникають з будь-якого приводу чи без нього.

Конфліктологія в перспективі має не стільки уваги приділяти конфлікту як такому, скільки його носіям — конфліктотворцям і делінквентній субкультурі. Делінквентна субкультура — це акцент на суперечностях, намагання посісти позицію, несумісну з інтересами іншої сторони. Конфліктна субкультура відображається в різних сферах: політичній, юридичній, культурологічній, історичній, мистецькій, економічній, релігійній, технічній тощо. Політичний конфлікт загалом відбувається в політичній сфері як боротьба за владу з усіма наслідками її здобуття чи втрати. Юридичний конфлікт — у правовій сфері й має нормативний характер. Економічний — боротьба за ринки та фінанси, релігійний — за істину і душі, мистецький — за естетичні ідеали, смаки (він значною мірою є базою субмистецтвознавства) тощо. Усі вони — це різні аспекти конфліктної субкультури. Кожен конфлікт унікальний, як і неповторні його носії, але він має загальні ознаки, притаманні делінквентним субкультурам і субмистецтвознавстві (у субмистецтвознавстві), й потребує вирішення. У Києво-Печерському патерику в житті Тита є цікава суперечка між святим Титом (йому моляться для порозуміння) і злим Євагієм, яка являє собою приклад затяжного конфлікту. Конфлікт існує стільки, скільки і людство, а його субкультура — продукт історичного й субкультурного розвитку. Для вирішення конфлікту слід виявити терпіння (перш ніж сказати щось погане, полічити до десяти або прочитати молитву Ісусову чи Господню) і розуміння, «зняти маски» (потерпілої, егоїста, ревнивиці, жертви, агресора тощо), «стати самим собою»; знайти, усвідомити й усунути справжню причину, а не привід; відмовитися від «перемоги», стати поступливішим, дипломатичнішим; знайти варіанти вирішення конфлікту та обрати зручніший (взаємні поступки, «тягни-штовхай»), оптимальний (говорити і слухати один одного), зберігати й охороняти цінність взаємовідносин. Важливі відкритість, повага, гідність, справедливість, чесність, щирість, позитивність, протидія маніпуляціям, дружлюбність, визнання інших поглядів на свою точку зору, співробітництво, взаєморозуміння, подолання проявів субкультур неправди, брехні та делінквенції.

Отже, основою делінквентної субкультури є конфлікти, а їх самих — негативні емоції. Конфліктувати можуть, окрім людей та

їх угруповань, групи тварин, окремі особини у тваринному світі, люди і тварини, технічні системи і т. ін., але конфліктна субкультура — це винятково людська специфіка. Вона не обмежується певною соціальною групою. Носіями делінквентної субкультури можуть бути люди незалежно від національних і класових особливостей, але об'єднані певними рисами характеру, негативною емоційністю, упередженістю, нестачею терпіння та, — що особливо важливо, — невисоким культурним рівнем, іноді примітивністю й вульгарністю.

### Список літератури

1. Смульский С. В. Военная конфликтология : учебное пособие / С. В. Смульский и др. ; под общ. ред. С. В. Смульского ; Российская акад. гос. службы при Президенте Российской Федерации. — М. : Изд-во РАГС, 2010. — 206 с. ил.
2. Гришина Н. В. Я и другие: Общение в трудовом коллективе / Н. В. Гришина [и др.]. — Л. : Лениздат, 1990. — 274 с.
3. Добренское В. И. Фундаментальная социология: в 15 т. Т. 11: Культура и религия / В. И. Добренское, А. И. Кравченко. — М. : ИНФРА-М, 2007. — 1104 с: ил.
4. Ишмуратов А. Т. Конфликт і згода. Основи когнітивної теорії конфліктів. / А. Т. Ишмуратов. — К. : Наукова думка, 1996. — 192 с.
5. Ратников В. П. Конфликтология : учеб. для студентов вузов / В. П. Ратников, В. Ф. Голубь, Г. С. Лукашева и др.; Под ред. В. П. Ратникова. — М. : ЮНИТИ, 2001. — 512 с.
6. Ворожейкин И. Е. Конфликтология : учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальностям «Менеджмент орг.», «Упр. персоналом», «Гос. и муницип. упр.» / И. Е. Ворожейкин, А. Я. Кибанов, Д. К. Захаров. — М. : Инфра-М, 2002. — 238, [1] с. табл.
7. Кильмашкина Т. Н. Конфликтология. Социальные конфликты : учебник для студентов высших учебных заведений / Т. Н. Кильмашкина. — М. : ЮНИТИ : Закон и право, 2009. — 286,
8. Карташов Я. П. Конфликт в организации / Я. П. Карташов. — М. : Лаборатория Книги, 2010 — 68 с. ил.
9. Шевчук Д. А. Конфликты: избежать или форсировать? : всё о конфликтных ситуациях на работе, в бизнесе и личной жизни / Д. А. Шевчук. — М. : ГроссМедиа : Российский Бухгалтер, 2009. — 438, [1] с. ил.
10. Дмитриев А. В. Политическая конфликтология перед новыми вызовами : монография / А. В. Дмитриев, А. В. Глухова, А. В. Каргунов и др. — Воронеж : Межрегион. ин-т обществ. наук, 2001. — 281 с.
11. Трухин И. А. Прихотливые тропы современной морали. Монография / И. А. Трухин. — К. : ЦУЛ, 2007. — 464 с.
12. Швалб Ю. М. Практична психологія в економіці та бізнесі / Ю. М. Швалб, О. В. Данчева. — К. : Лібра, 1998. — 270 с.

*Надійшла до редколегії 19.03.2013 р.*

## УКРАЇНСЬКИЙ НОНКОНФОРМІСТСЬКИЙ ВИСТАВКОВИЙ РУХ ЗА КОРДОНОМ ТА ЙОГО НЕФОРМАЛЬНИЙ ЛІДЕР ІГОР ЦИШКЕВИЧ (70-80 РР. ХХ СТ.)

*Простежується український нонконформістський виставковий рух за кордоном — від часів створення в 1979 р. Виставкового комітету до завершення його діяльності в 1983 р. Ідеться про неформального лідера виставкового руху Ігоря Цишкевича, постать і дослідницька діяльність якого вперше розглядаються на тлі драматичних подій української історії 1970-х рр.*

**Ключові слова:** *виставковий рух, Ігор Цишкевич, Антон Соломуха, нонконформізм.*

*Просліджується українське нонконформістське виставкове рух за кордоном — со времен создания в 1979 г. Выставочного комитета до завершения его деятельности в 1983 г. Идёт речь о неформальном лидере выставочного движения Игоре Цишкевиче, фигура и исследовательская деятельность которого впервые рассматриваются на фоне драматических событий украинской истории 1970-х гг.*

**Ключевые слова:** *выставочное движение, Игорь Цишкевич, Антон Соломуха, нонконформизм.*

*In the article Ukrainian nonconformity exhibitional movement abroad — since the creation of Exhibition Committee in 1979 to close of its work in 1983 — is observed with help of archival and published sources, most of which are introduced to the scientific use in this context for the first time. Personality and scientific activity of Igor Ciszkewycz — the informal leader of the exhibitional movement — are represented in the article on the background of dramatic events in Ukrainian history of the 1970-s for the first time.*

**Key words:** *exhibitional movement, Igor Ciszkewycz, Anton Solomukha, art of nonconformity.*

Дослідження є першою спробою в хронологічному порядку простежити український нонконформістський виставковий рух за кордоном — від часів створення в 1979 р. Виставкового комітету до завершення його діяльності в 1983 р. — із залученням архівних джерел, зарубіжних публікацій та ін. Уперше представлена науково-творча й організаційна діяльність неформального лідера виставкового руху Ігоря Цишкевича на тлі драматичних подій української історії означеного періоду.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що в 60-70 рр. ХХ ст. в Україні окреслюються перші спроби подолання закритості українського суспільства від світових культурно-мистецьких процесів. Цю тенденцію зазначали провідні українські та зарубіжні дослідники: О. Авраменко, О. Глезер, М. Голубець, Д. Горбачов, Д. Даревич, Б. Кравців, М. Мудрак, Г. Скляренко, О. Сидор-Гібелінда, В. Сидоренко. Але комплексно ця проблема донині систематично не вивчена.



Перші українські паростки виходу з-під криги ізоляціонізму виникали ще в період «закритості» радянського суспільства, але значимого мистецького резонансу серед західних науковців не викликали. До таких спроб належать емігрантські виставки новоприбулих митців у Виставковому павільйоні в Торонто (1954), Музеї мистецтва в Монреалі (1956), музеї Вейн-Стейт університету в Детройті (1960) з нагоди 200-річчя Америки (1976).

Ставлення західних критиків до нонконформістського радянського мистецтва як до «російського» сформувало потужний міф російського нонконформізму на Заході й, по суті, «виключило» для Заходу такі центри нонконформізму, як Київ, Одеса, Львів, Таллінн, Рига з їх національно забарвленим мистецтвом. Упродовж багатьох років іноземні ЗМІ, порівнюючи радянське нонконформістське мистецтво (а йшлося переважно про російських митців) з авангардом 1920-х рр., доводили вторинність мистецтва. Поступово на Заході виникає міф про багатонаціональне нонконформістське мистецтво як «вторинне російське мистецтво», який, починаючи із 60-х рр. ХХ ст., і донині намагаються спростувати як західні знавці радянського мистецтва, так і ті, котрі опинилися на Заході й продовжували представляти нонконформістське мистецтво там. Серед них — П. Щеклоча, І. Мід, О. Глезер, Б. Гройс, І. Голомшток, А. Бускет, С. Гординський, М. Мудрак, Д. Даревич. Навіть у дослідженнях останніх років, проведених французьким університетом у м. Гренобль у 2009–2010 рр., радянське нонконформістське мистецтво представлене лише творчістю російських митців [14; 16].

Важливою в контексті «вторинності» радянського нонконформістського мистецтва була дискусія, яка розгорнулася на сторінках газети «New-York Times» у 1977 р. Це була відповідь відомого українського митця, мистецтвознавця С. Гординського на рецензію щодо виставки українських митців у музеї Нью-Йорка 1977 р. У рецензії американський журналіст назвав виставку «етнічною», спровокувавши таким чином відповідь С. Гординського, яка була надрукована в «Times» у вигляді критичного листа. У газеті «Гомон України» (Торонто) С. Гординський так прокоментував свій лист до редакції: «Я в листі застерігся, що виставка так не називалася, крім цього подав приклад, що у Франції ніхто не називає єврейського митця Шагала або еспанця Пікассо — етніками». С. Гординський зазначив, що в західному світі українські сучасні митці із советської України не представлені. У західному світі існує сталий стереотип: якщо виставки з національним характером не влаштовуються амбасадями або музеями цих країн, вони, здебільшого, долучаються до категорії творчості «етнічної», що в американському світі має присмак периферійності. Саме тому найпрестижніші мистецькі видання уникають на своїх шпальтах коментувати такі події [10].

Коментарі учасників неофіційного руху на Заході були різними — від намагань з'ясувати соціально-політичні причини «інформаційного



ізоляціонізму та політичної дискримінації», в яких виникало «ціною власного життя та за умов відсутності свободи» нонконформістське мистецтво, від спроб вписати його в контекст традиції 1920-х рр., «від якої митці були відірвані силоміць», до геополітичної структуризації мистецтва Литви, України, Білорусі, — щоб розтлумачити західному світові, що «радянське» — лише «російське». Відомий теоретик нонконформістського руху та колекціонер сучасного мистецтва О. Глезер зазначав, що нонконформістське мистецтво мало інші порівняно з авангардом 1920-х рр., мотиви і робити пряму аналогію дещо некоректно; що це явище цілком оригінальне, пов'язане з духовними проблемами і життям радянського соціуму, які абсолютно чужі Заходу [17].

Учасниця нонконформістського виставкового руху, науковець М. Мудрак у статті до каталогу «Сучасне мистецтво з України» (1979) намагається вивільнити мистецтво, культуру інших національностей з-під кліше «російського мистецтва», яке представлено на Заході недостатньо [12].

Незважаючи на усталеність стереотипів, які сформували уявлення західного світу про радянське нонконформістське мистецтво як «етнічне», периферійне, виставкова діяльність українських митців-нонконформістів за кордоном була доволі активною. Масштабні виставки представляли широку палітру мистецтва в Галереї Гросвенор, Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, Інституті сучасного мистецтва в Лондоні, Музеї Гренобля, в Турксі й Лавалі, Палаці Конгресів у Парижі, Галереї Кіріко в Римі, у Флоренції, Амстердамі, Лугано, Коппенгагені, Берліні, Лос-Анжелесі<sup>1</sup>. Виставка в Пале-де-Конгрес (Палац Конгресів, Париж) була першою загальнонаціональною виставкою російських художників-нонконформістів [6].

Українські митці, які емігрували на Захід у 70-х рр. ХХ ст., дедалі частіше ставали учасниками масштабних виставок і бієнале російського мистецтва за кордоном. Виставка «Париж–Москва 1900–1930», що відбулася в Музеї Центру ім. Жоржа Помпіду (1979), практично в часі з першою пересувною виставкою українських митців-нонконформістів у Мюнхені. У паризькому тижневику «Нувель Обсерватор» було надруковано чотири критичні статті, присвячені долі радянського мистецтва, які розкритикували виставку «Париж–Москва 1900–1930» за «приховування соціального та політичного контексту епохи» [13].

Перша бієнале російського мистецтва «Premiere Biennale des Peintres Russes» відбулася в культурно-мистецькому центрі Везінет (Франція, 1979–1980) завдяки сприянню відомого російського галериста О. Глезера та за підтримки доктора М. Дана, знаного колекціонера і популяризатора сучасного мистецтва. Для каталогу були

---

<sup>1</sup> Цей список не вичерпує всіх виставок, зокрема й індивідуальних, у яких брали участь художники-нонконформісти.

використані фото з приватного архіву О. Глезера. З українських представників у виставці взяли участь митці, які емігрували на Захід — А. Соломуха, В. Макаренко (Париж), Л. Межберг, А. Кринський, В. Бахчиніан (США), Єва (Ізраїль) та Ф. Гуменюк, який проживав у Ленінграді. У виставці також узяти участь художники Грузії, Узбекистану, Казахстану, Білорусі, Литви. У м. Ріміні (Італія) Салон «Fieristico» презентував 23–31 серпня 1980 р. виставку-ярмарок «Художня виставка неофіційного російського мистецтва», в якій з українських художників були представлені В. Макаренко й А. Соломуха. Участь українських митців у цих виставкових процесах ставала дедалі помітнішою для французької мистецтвознавчої преси, що дало поштовх до активної участі в європейському арт-ринку.

Ситуація змінюється, коли до Радянського Союзу в 1977 р. за програмою обміну IREX приїжджає подружжя науковців Мирослава Мудрак<sup>1</sup> та Ігор Цишкевич — громадянин США. Згадуючи це знайомство, А. Соломуха розповідає: «Цей приїзд усередині певних неофіційних кіл викликав резонанс. КДБ стежило за нами та за подружжям беззупинно. Навіть готувалася провокація, щоб заарештувати Ігоря. На щастя, все обійшлося. І. Цишкевич зібрав в Україні велику кількість «транспортельних» творів одеських нонконформістів, виконаних на папері та картоні і реалізував проект — 12 виставок нонконформістського мистецтва як у Європі, так і США (Мюнхен, Лондон, Париж, Нью-Йорк, Філадельфія, Востон та ін.)» [3].

І. Цишкевич був першим, хто представив українське нонконформістське мистецтво світу і чия постать донині недооцінена в контексті історії українського нонконформізму. Його цікавили персональні контакти в мистецькому середовищі головних культурних центрів СРСР. У Москві він потрапив у т. зв. «неофіційне» коло — довідав про вже знаного в Росії українського художника Володимира Макаренка, познайомився з художником-сценографом у Театрі на Таганці, одеситкою Надією Гайдук. Російські художники-нонконформісти найцікавішим явищем назвали саме одеський нонконформізм [4]. Слід зауважити, що 60-і рр. ХХ ст. дали художній культурі Росії видатні імена митців — О. Рабіна, М. Рогінського, І. Кабакова, А. Зверева, В. Яковлева, Д. Краснопецева, Д. Плавінського, М. Вічтомова, В. і Є. Кропивницьких, В. Немухіна, Е. Неізнаного, О. Целкова та ін., які широко популяризуються сучасною Росією. Такі митці, як В. Яковлев і А. Зверев, О. Горохов, І. Ворошилов, Е. Курочкін, українці Н. Гайдук, В. Сазонов, В. Макаренко та Ф. Гуменюк, брали участь у багатьох відомих і водночас скандальних виставках — «бульдозерній», одноденних у приватних квартирах і майстернях, у ЦБПМ (Центральний будинок працівників мистецтв), у Фізичному інституті ім. П. Лебедева РАН, у виставковому залі Міськкому графіків

<sup>1</sup> У 1977–1978 рр. М. Мудрак отримав грант IREX (International Research and Exchanges Fellow) і приїжджав в Україну для дослідницької роботи.

на Малій Грузинській. Особисті і творчі долі митців цього покоління склалися по-різному: одні — належне визнання в Росії, в еміграції, інші — неповною мірою розкрили свій талант, рано пішли із життя.

Зацікавлення молодого І. Цишкевича т. зв. «лівим» мистецтвом не було випадковим. Його світогляд формувався під впливом суспільно-політичних українських організацій за кордоном: від суто «лівих» до радикально «правих», де найпомітнішою була діяльність «мельниківців», «бандерівців» та «двійкарів». За своїми поглядами родина І. Цишкевичів належала до табору «бандерівців», які продовжували на Заході традиції визвольних організацій в Україні, сповідували націоналістичні погляди, виступали проти більшовицької ідеології. Своїми духовними вчителями він вважає відомого українського письменника в еміграції, учасника визвольного руху, в'язня німецьких концтаборів Д. Чайковського та голову Української асоціації вчених і журналістів США і Канади доктора М. Кушніра.

Інтелектуально вільний та політично незаангажований І. Цишкевич із приїздом до України потрапив у шокуючу для нього атмосферу страху й задухи. У 1960–1970-х рр. Україна стає «випробувальним полігоном» для каральних органів, у 1977–1983 рр. ще тривають репресії проти тих, хто виявляє бодай найменші ознаки незгоди з пануючою ідеологією [7]. Згадуючи своє знайомство з онукою видатного Михайла Старицького, українською драматичною акторкою, письменницею й перекладачкою Іриною Степенко, з якою його познайомив Й. Гірняк, І. Цишкевич розповідав: «У середовищі української інтелігенції в той час панувало загальне напруження. І. Степенко надала мені уявлення про театр «Березіль». Вона мала великий фотоархів Л. Курбаса, який пізніше оприлюднив Й. Гірняк у своїх «Споминах». У спілкуванні вона виявляла велику обережність, бо вже була на той час під пильним наглядом КДБ, й ділилася інформацією так би мовити дозовано».

Ознайомлення з так званими «боковими» архівами, зустрічі з діячами культури й мистецтва, художниками, фахівцями в галузі театру, кіно, музики, образотворчого мистецтва вводять І. Цишкевича в коло «неофіційної» культури.

Йосип Гірняк, видатний актор театру «Березіль», глибше відкрив І. Цишкевичу все те, що відбувалося в радянській Україні: познайомив з багатьма фахівцями — Н. Кузякіною, знавцем української драматургії, з режисером театру І. Молостовою, С. Параджановим та іншими.

Поступово коло знайомств розширювалося: з письменниками-шістдесятниками — І. Драчем та Д. Павличком, з молодими митцями-однодумцями, колишніми студентами Київського державного художнього інституту Антоном Соломухою та Сергієм Гетою, які невдовзі залишать Україну (С. Гета в 1976 р. поїхав до Москви, в 1978-му емігрував до Парижа А. Соломуха). З 1975-го по 1978-й рік їх творчість і незгода з політичною цензурою привертають увагу

влади. Неодноразово їх викликають у КДБ. Саме ці київські художники, а також декілька їхніх ровесників і однодумців шукали нові естетичні форми, були наповнені духом спротиву офіційній закостенілості у своїх сферах життя.

У цей час М. Мудрак та І. Цишкевич, прагнучи ознайомитися з новим цікавим мистецтвом, отримують дозвіл поїхати до Одеси, де й виникла ідея проведення за кордоном виставок українських художників-нонконформістів. Митці зібралися в помешканні художника В. Хруща для обговорення можливостей перевезення творів за кордон. Було вирішено, що кожен митець дає дві картини, на яких має бути дарчий напис «Гореві на день народження». Роботи до Європи І. Цишкевичу допомогла вивезти дружина представника американського уряду, який працював у Києві для створення консульського відділу США, — Синтія Портер. Завдяки її сприянню Захід побачив картини українських художників-нонконформістів [4].

У 1979 р. І. Цишкевич зустрічається в Парижі з А. Соломухою і разом утворюють Виставковий комітет, складають план роботи і розпочинають виставкову діяльність у країнах Західної Європи, Канаді та США [9].

Окреслюючи проблемне поле презентації нонконформістського мистецтва за кордоном та шляхи його реалізації за підтримки української діаспори, Виставковий комітет зазначав, що українське образотворче мистецтво, поширення якого потребує експозиції, каталогів і критики, досі не висвітлене. Саме виставки з України надають можливості наголосити про розвиток у її образотворчому мистецтві вільної естетичної думки.

Перша пересувна виставка українських митців-нонконформістів, організаторами якої були І. Цишкевич, А. Соломуха та В. Стрельников, відбулася в Мюнхені в червні-липні 1979 р. за підтримки Українського вільного університету і його ректора, професора В. Яніва. На виставці презентувалися твори А. Соломухи, А. Антонюка, В. Басанця, І. Боднара, Н. Гайдук, М. Грицюка, С. Гети, Коваленка, Р. Макоева, В. Маринюка, І. Марчука, В. Наумця, С. Сичева, О. Стовбура, В. Стрельникова. Вона була доповнена широкою фотодокументацією з попередніх «квартирних» виставок в Одесі й Москві та набула значного резонансу в пресі. У рецензії на виставку в газеті «Баєрн кур'єр» висловлювалися достатньо радикальні погляди на «багатогранну панораму неофіційного культурного життя в Україні». Особливо наголосувалося, що історична заслуга виставки полягає в тому, що це смілива спроба не тільки згуртувати українських митців, але й виділити, позитивно відокремити їх від маси безвартісно-комерційних російських працівників від малярства. Автор рецензії вдався і до термінологічного з'ясування поняття «неконформізм»: «Цей термін — нехай це буде зафіксовано для історії — чисто утилітарний, він «видуманий» самими організаторами виставки і в жодному разі не претендує на абсолютне визначення якогось одного суцільного напрямку

в малярстві, ані не визначує якоесь групово-організаційне пов'язання мистців, твори яких виставлені на пересувній виставці, яка напевно увійде в історію українського мистецтва як перша на Заході виставка «неконформістських» мистців з України... Назва «неконформісти» — орієнтаційного характеру і призначена виключно для західного глядача, якому ця назва є поняттям само по собі, яке окреслює групу (тепер вже інфляційну масу) советських мистців із т. зв. третьої російської еміграції, серед яких поважне число становлять малярі єврейського походження. Єдина ціль цього терміну полягає в тому, щоби пробити своє українське вікно в західний світ. Попри цю, так би мовити, пропагандивно-публіцистичну ціль цієї назви, сучасні творці неофіційного мистецтва в Україні творять окрему групу, яка носить цілком окремі мистецькі й національні ознаки, так що говорити про них як про окрему українську групу цілком природна річ, до цієї групи також належать єврейські малярі української школи». Цю ж термінологічну проблему на сторінках журналу «Сучасність» з'ясує й А. Оленська-Петришин, зауваживши, що термін «неконформізм» має значення лише в контексті тоталітарної дійсності [8].

У 1979 р., в рамках проведення виставки, за фінансової підтримки української громади в Мюнхені виходить друком унікальне видання — каталог «Сучасне мистецтво з України», який уперше представив західному світові різноманітну панораму неофіційного мистецтва в УРСР. Каталог містив твори В. Стрельникова, А. Солонухи, Шаповаленка, Р. Макоєва, О. Онуфрієва, Л. Яструб, В. Банця, С. Сичова, В. Хруща, Н. Гайдук, В. Цюпка, В. Сазонова, А. Антонюка, В. Наумця, В. Маринюка, В. Макаренка, Ф. Гуменюка, І. Марчука, С. Гети, М. Грицюка.

Фахівці в галузі мистецтва з української діаспори у своїх дослідженнях відзначали брак поінформованості про мистецтво інших республік СРСР, котре мало національну специфіку, відмінну від мистецтва Росії, а також поступовий просування неофіційного мистецтва в Європі та США, яке активізувало на початку 1960-х рр. (участь українських митців у Венеційській бієнале з 1924 р. [24], персональні виставки В. Макаренка (Югославія — 1975, Франція — 1976), В. Сазонова (Німеччина — 1981–82), В. Стрельникова й А. Солонухи (Австрія — 1978, Німеччина — 1979)). У статті до каталогу відомий теоретик і критик мистецтва, професор Огайського університету М. Мудрак, яка вперше висвітлила проблемне поле українського неконформізму для західного читача, наголошувала, що помилково вважати українське неконформістське мистецтво політично вмотивованим, оскільки більшість митців творить естетичний протест «l'art pour l'art». У творах художників-неконформістів «немає жодного суспільно-політичного коментарю, дисидентського забарвлення в трактуванні матерії», натомість це мистецтво оптимістичне, «передає бунтівливу, а також покірну українську психіку» з її космологізмом та акцентуацією на тематиці українського села. І хоча

думка дослідниці про відсутність суспільно-політичного забарвлення нонконформістського мистецтва на тлі його загальноукраїнського розвитку є суперечливою (згадаймо політично мотивовані твори О. Заливахи, В. Кушніра, А. Горської, Г. Севрук, В. Зарецького, В. Куткіна та ін.), усе ж вона відбиває специфіку певних осередків мистецького нонконформізму [15].

Друга пересувна виставка нонконформістського мистецтва переїхала до Лондона. Після закінчення «Студії 68» І. Цишкевич нелегально вивозить з України сто картин українських художників-нонконформістів. Деякі роботи він залишає на збереження в центральному офісі Союзу українців у Великобританії (СУВ) і домовляється про підтримку в організації виставки. Вона відбулася в будинку філії Римського українського католицького університету ім. Святого Климента в Лондоні — одного з наймолодших наукових центрів української діаспори в Західній Європі, який заснував патріарх Йосип Сліпий (1892–1984) і котрий належав Союзу українців Великобританії.

У 1977 р. Освітня фундація письменників та дослідників організувала велику виставку «Unofficial Russian Art from the Soviet Union» («Неофіційне російське мистецтво з Радянського Союзу»), яка відбулася в Інституті сучасного мистецтва в Лондоні (ІСА), куди були запрошені скульптор Ернст Неізнак та російські митці, котрі щойно приїхали на Захід. Для організаторів було важливим, щоб виставка не позиціювалася як частина історії української діаспори й емігрантської культури, а як окрема мистецька подія, яка засвідчила б розвиток вільної естетичної думки в образотворчому мистецтві України. Вітальне слово виголосив Джордж Тайнер<sup>1</sup>, котрий зазначив: «Ми подумки разом з письменниками, поетами, філософами, кого переслідують, — В. Чорноволом, І. Світличним, В. Лісовим, Є. Сверстюком, М. Осадчим, Є. Пронюком, В. Лісовим. Всі вони та багато інших провели багато років у тюрмах, колоніях і внутрішній еміграції... ми хочемо звернутися словами пана Роланда Пенроуза<sup>2</sup>: «Серйозне випробування переслідуванням загартувало їх як людей і посилює їхній меседж — імператив свободи духу задля свободи думки та ствердження себе як індивідуальностей» [15].

Реакція західного світу на виставку була достатньо позитивною. Критики мистецтва відзначили інноваційність форми та ліричну м'якість змісту. Деякі очікування не справдилися. Критик мистецтва Сьюзен Річардс з Інституту сучасного мистецтва в Лондоні відзначила складність, особистісний зміст і ностальгію за чимось невлонним, назвавши твори українських митців реакцією проти ідеалів

<sup>1</sup> Представник усесвітньої організації із захисту прав людини «Міжнародна амністія» («Amnesty International»), головний редактор антицензурного журналу «Index of Censorship».

<sup>2</sup> Видатний англійський історик мистецтва, художник, головний біограф Пабло Пікассо.



колективізму: «Ікони» індивідуалізму, вони мають щось важливе сказати Заходу» [19].

За результатами виставок у Мюнхені та Лондоні І. Цишкевич, А. Соломуха та В. Стрельников у 1980 р. друкують ще один, але вже самвидавний, каталог — раритетне нині видання, яке зберігається в приватному архіві А. Соломухи в Парижі. Каталог оформлений чорно-білими ілюстраціями А. Соломухи, І. Марчука, Ф. Гуменюка, С. Гети, А. Антонюка, М. Гицюка, фотодокументами двогодинної виставки під відкритим небом в Одесі С. Сичова та В. Хруща перед Державним театром опери та балету в 1967 р., доповнений обкладинками каталогів «Коллекция Владимира Асриева» (Одеса, 1976) та «Ястреб. Октябрь 76. Одесса». До каталогу ввійшли критичні статті С. Річардс (англійською мовою) та М. Богущ-Шишко (польською мовою), а також виступ Дж. Тайнера на відкритті української нонконформістської виставки в Лондоні.

Наступна пересувна виставка відбулася в США (Нью-Йорку, Філадельфії, Вашингтоні та Клівленді) за сприяння Асоціації українських митців у США, заснованій митцями-емігрантами в 1952 р. Концепція виставки в Нью-Йорку була видозмінена — митці вирішили зробити презентацію українського нонконформістського мистецтва як ситуативно-концептуальний мистецький відгук на посттоталітарне мистецтво. Було виготовлено сценічні декорації — на тлі плакатів з гаслами «Вперед до комунізму», «Ленін — вічно живий», «Наша мета — комунізм», «Власть — народу» та мольберт. Це символізувало гнітючу ситуацію несвободи, коли ідеологія стала інструментом нищення вільної мистецької думки.

Після тривалих розмов та численних інтерв'ю з учасниками виставкового руху за кордоном — Ігорем Цишкевичем та Антоном Соломухою — детального з'ясування всіх обставин їхньої діяльності, незважаючи на тиск КДБ, зокрема й факту підготовки арешту І. Цишкевича в Києві, якого йому вдалося волею випадку уникнути, автор статті звернулася до Галузевого державного архіву Служби безпеки України з проханням надати справи І. Цишкевича та А. Соломухи й отримала відповідь, що «в ГДА СБ України будь-яка інформація, а також документи стосовно вищевказаних осіб не виявлені».

Отже, на основі архівних джерел та опублікованих матеріалів відтворено український виставковий рух за кордоном. Завдячуючи зусиллям відомих галеристів, мистецтвознавців, науковців, представників української діаспори, українські художники-нонкорфомісти введені до світової культури як явище оригінальне, представлені у всесвітніх музеях, що сприяло їх активній участі у світовому арт-ринку.

Завданням подальших досліджень художньої культури в Україні є системне переосмислення сфальсифікованої історії розвитку образотворчого мистецтва, різноманітних стилів, напрямів, течій, художньо-естетичних експериментів, світоглядних, філософських концепцій



з тим, щоб творчі долі покоління художників-нонконформістів 60-х рр. ХХ ст. органічно ввійшло до контексту світової культури.

### Список літератури

1. Автобіографія І. Цишкевича.. // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція). — 4 с.
2. Зустріч із творчістю Батьківщини // Шлях перемоги // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція). — 1979. — Ч. 30. — 29 листоп. — С. 4.
3. Інтерв'ю Л. Смирної з А. Соломухою. 16.01.2011 р.
4. Інтерв'ю Л. Смирної з І. Цишкевичем. 08.06.2011 р.
5. Кравців Б. Шістдесят поетів шістдесятих років. — Нью-Йорк: Пролог, 1967 // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція).
6. Музей нонконформистского искусства Електронний ресурс // [www.nonmuseum.ru/old/Fest/liagochev.htm](http://www.nonmuseum.ru/old/Fest/liagochev.htm). — Назва з екрана.
7. Овсієнко В. Світло людей: Мемуари та публіцистика: У 2 кн. / Упорядкував автор. — Х. : Харківська правозахисна група; К.: Смолоскип, 2005. — Кн. 2. — С. 107–146.
8. Оленська-Петришин А. У вимірах форми й експресії : статті / А. Оленська-Петришин. — К. : Світовид, 1997. — 214 с.
9. План роботи виставочного комітету 1979–1980 // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція).
10. Про другу світову виставку українських мистців. Розмова з головою журі Святославом Гординським. — Гомон України: Місячний додаток «Гомону України» «Література і мистецтво». — Торонто. — 1983. — 23 лют.
11. Рутковський А. Марк Нестантинер: «В Украине меня всегда поражало количество профессиональных патриотов» / А. Рутковский // Ежедневник 2000. — 2010. — 10 мая.
12. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури / Вступна стаття М. Мудрак. — Мюнхен-Лондон-Нью-Йорк-Париж, 1979. — С. 4.
13. Юсер Ф. Двусмысленности выставки «Париж–Москва». — Цит. за: Русская мысль. — 2011. — 27 июля.
14. Chambard M. L'Art non officiel sovietique de l'U.R.S.S. l'Occident de 1956 1986. Deux parcours: Oskar Rabine et la revue A-Ya. — UPMF. — Grenoble. — 2009–2010.
15. George Theiner, opening the Ukrainian Non-Conformist Art Exhibition at the Ukrainian Catholic University, 79 Holland Park, W14 23 July 1979 // Архів художника А. Соломухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція); Каталог «Contemporary Nonconformist Art From the Ukraine». — Самвидав, 1980. — С. 9–10.
16. Gleser A. Remarques Sur L'art Russe «Non Officiel» // Premiere Biennale des Peintres Russes 20 decembre 1979 — 13 janvier 1980. — Centre des Arts Et Loisiris Du Vesinet; Face l'Histoire, 1933–1996: l'artiste moderne devant l'vnement historique. Exposition. Paris Centre national d'art et

- de culture Georges Pompidou. 1996–1997; Berelowitch W. et Gervereau Alain (dir.), Russie, U.R.S.S., 1914, 199: changements de regards, 1991; Golomshtok I., Glezer A., Unofficial Art from the Soviet Union, 1977; Sjeklocha P., Mead I., Unofficial Art in the Soviet Union, 1967; Rosenfeld A., Dodge N. (diteurs), From Gulag to Glasnost: nonconformist art in the Soviet Union: the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1995; Rueschemeyer M., Golomshtok I., Kennedy J., Soviet Emigr Artists: life and work in the USSR and the United States, 1985; Baigell R. and M., Soviet Dissidents Artists: Interviews after Perestroika, 1995.
17. Glezer A. Remarques Sur L'art Russe «Non Officiel» // Premiere Biennale des Peintres Russes 20 decembre 1979–13 janvier 1980. — Centre des Arts Et Loisiris Du Vesinet.
  18. Mel Gussow, Ben Brantley. Harold Pinter, Playwright of the Pause, Dies at 78 // The New York Times. — 2008. — December 25.
  19. Richards S. Ukrainian Artists: Каталог «Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine». — Самвидав, 1980. — С. 1 // Архів художника А. Солонухи: Український мистецький нонконформізм за кордоном (1978–1983, Париж, Франція).
  20. Southern Illinois University Special Collections Research Center "Електронний ресурс" // <http://archives.lib.siu.edu>

*Надійшла до редколегії 02.04.2013 р.*

УДК 122/129:82–145ХАЙОМ

М. В. ДЯЧЕНКО

### ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНА КАРТИНА СВІТУ ОМАРА ХАЙЯМА (СТАТТЯ ПЕРША)

*Розглядається філософська проблематика в поетичній творчості Омара Хайяма, акцентується увага на таких питаннях, як людина і її доля, бог і людина, плинність буття.*

**Ключові слова:** Бог, людина, доля, фатум, життя, смерть, смисл життя, поетична творчість.

*Рассматривается философская проблематика в поэтическом творчестве Омара Хайяма, акцентируется внимание на таких вопросах, как человек и его судьба, бог и человек, текучесть бытия.*

**Ключевые слова:** Бог, человек, судьба, фатум, жизнь, смерть, смысл жизни, поэтическое творчество.

*The article deals with the philosophical subject matter in Omar Khayyam's poetic creative work, it is specified such issues as a human being and his fate, God and a human being, instability of objective reality.*

**Key words:** God, human being, fate, doom, life, death, meaning of life, poetic creative work.

Серед поетів світового значення, котрі цікавилися філософськими питаннями буття, Омару Хайяму, безперечно, належить одне з цільних місць, котрий геніально поєднував у собі вченого і поета, в його творчості наукова і поетична картини світу збігалися як за сутністю,

так і за змістом. У них домінували, з одного боку, біблійні, трансформовані в Корані уявлення про Творця і його творіння, з іншого, — наукові концепції про світ і людину, що сформувалися ще в античну епоху і доповнювалися ідеями середньовічних учених Середньої Азії, Арабського Сходу і Західної Європи. Розглянемо лише деякі теми філософських роздумів Омара Хайяма, які виразно репрезентовані в його поетичній творчості.

Людина і її доля

Жизнь — пустыня, по ней мы бредем нагишом.  
Смертный, полный гордыни, ты просто смешон!  
Ты для каждого шага находишь причину —  
Между тем, он давно в небесах предрешен.

Омар Хайям

Звісно, поетичне бачення відрізняється від наукового розуміння долі, її місця в людському житті. Поет намагається висловити своє ставлення до неї в чуттєво-образній формі. У філософському сенсі проблема долі, фатуму — це проблема детермінації феноменів буття. Останні існують, отже, повинні з необхідністю виникнути як щось визначене заздалегідь, тобто не спонтанно, не самі по собі. Очевидно, вони введені в буття певною трансцендентною стосовно долі причиною: Творцем, якому притаманні божественна сила і здатність щодо креації (теологічна версія), або ж Природою, що творить із самої себе все різноманіття світу (природничо-наукова версія). У людському вимірі ця проблема актуалізується у зв'язку з розумінням свободи, точніше, свободи волі. Якщо все з необхідністю визначене заздалегідь, зокрема й людське життя, то що може вдіяти людина? Чи під силу їй змінити що-небудь в існуючому світі, чи її діяльність не залежить від самої себе? Іншими словами: які «повноваження» людини, якщо розглядати їх у контексті ідеї детермінізму?

Згідно з християнською теологією, людині певною мірою притаманна свобода волі. Бог «попускає» її для людини, надаючи їй у певних межах ініціативи в процесі життєдіяльності, але, тримає вирішення цього питання під своїм контролем, караючи за гріхи або, навпаки, нагороджуючи її певними «привілеями». Близькою до такого розуміння свободи волі є і теологія ісламу.

Хайям поділяв концепцію провіденціалізму, причому в доволі жорсткій її інтерпретації: хоча людина і наділена свободою волі, але межі останньої вузькі, а людські «повноваження» невеликі.

Когда б в желанях я быть свободным мог  
И власть бы надо мной утратил злобный рок,  
Я был бы рад на свет не появляться вовсе,  
Чтоб не было нужды уйти через короткий срок.

[2, с. 58]

Людина, з одного боку, створена начебто для активної творчої діяльності, вона — «земний бог», як стверджували мислителі європейського Ренесансу, потенційно «заряджена» на здійснення дій

уселенського масштабу, з іншого — повсюдно обмежена природними і соціальними чинниками, не має дійсної свободи волевиявлення і приречена на смерть. Її діяльність контролює, багато в чому визначає певний уселенський «куратор», назва якому — фатум.

С тех пор, как отличать я руки стал от ног,  
Ты руки мне связал, безмерно подлый рок.  
Но възыщешь и за дни, когда мне не сверкали  
Ни взор красавицы, ни пьяных гроздий сок.

[2, с. 66]

У поезії Хайяма доля, фатум виявляють себе як жорсткий детермінатор, що однозначно визначає перебіг подій у світі, зокрема і життя людини.

Не беспокойся! Путь начертан тобой — вчера,  
Страстям разрешено играть тобой — вчера,  
О чем тебе тужить? Без твоего согласия  
Дней будущих твоих уставлен строй — вчера.

[2, с. 6]

На думку поета, якщо людина житиме «правильно» в цьому житті, то в «тому» житті, як стверджує релігія, їй буде віддано за земні заслуги.

К чему кумирен дым, светильники мечетей?  
К чему про рай и ад все разговоры эти?  
Наставницей-судьбой от века на доске  
Начертан ход земных и неземных столетий.

[2, с. 45]

Поет вважає, що доля чинить свою справу наосліп, у темряві, «без факела», вона не перебирає людьми, окреслює одну й ту саму лінію життя як для праведних, так і для неправедних. «Те, что ищут забвения в чистом виде», и «те, что молятся Богу в ночной тишине» [3, с. 148] — усі вони однакові перед лицем Долі:

И я с тоской воззвал: «Где факел тот,  
При свете коего Судьба ведет  
Своих детей, блуждающих во тьме?»  
— «Чутье слепое», — молвил неба свод.

[3, с. 293]

У розумінні Хайяма фатум — жорстока, караюча, безжалісна до людини незбагненна сила.

Что б ты ни делал, рок с кинжалом острым — рядом,  
Коварен и жесток он к человечьим чадам.  
Хотя б тебе в уста им вложен пряник был, —  
Смотри, не ешь его, — он, верно, смешан с ядом.

[2, с. 55]

З одного боку, фатум зумовлює жорстку детермінацію подій (чому бути, того не оминати), з іншого, сприймається людською свідомістю як індетермінований феномен. Його дії непередбачувані

(«біфуркаційні»), неочікувані, віроломні. Він — уселенський гравець, що маніпулює подіями, процесами і самими людьми.

Мяч брошенный не скажет: «Нет!» и «Да!»  
 Игрок метнул, — стремглав лети туда!  
 И нас не спросят: в мир возьмут и бросят.  
 Решает Небо — каждого куда.

[4, с. 57]

У наступному рубаї гра фатуму зображена як містифікація:

Что мир наш, в совокупности своей,  
 Как не игра магических теней?  
 Над сценой солнце, как фонарь, горит,  
 А люди — призраки скользят по ней.

[4, с. 57]

А ось чудові інтерпретації на тему одного рубаї видатних майстрів літературного перекладу віршів Хайяма — І. Тхоржевського і О. Румера, в яких відтворена ігрова сутність Долі-Фатуму:

Мир я сравнил бы с шахматной доской:  
 То день, то ночь... А пешки? — мы с тобой  
 Подвигают, притиснут — и побили.  
 И в темный ящик сунут на покой.

[4, с. 9]

\*\*\*

Нас на доске ночей и дней вперед  
 И в стороны, как пешки, Рок ведет;  
 Порою вместе сталкивает, бьет  
 И друг за другом в ящик вновь кладет.

[3, с. 305]

Людина приречена перед лицем фатуму, але яка його природа, чому він так себе виявляє, чи самодостатній сам по собі?. І Хайям дійшов неочікуваного висновку: доля, фатум — такі ж безпорадні у своїй дії, як і людина, котра залежить від них.

Ответственность за то, что краток жизни сон,  
 Что ты отрадою земною обделен,  
 На бирюзовый свод не возлагай угрюмо:  
 Поистине, тебя беспомощнее он.

[2, с. 63]

Що ж це за сила, перед якою навіть фатум утрачає свою абсолютну владу? Бог це чи щось інше, що існувало до Бога (наприклад, Ungrund, про яке говорили середньовічні німецькі містики — Я. Беме та ін.)? Можливо фатум сам по собі індетермінований і «не відає, що творить»? Питання це для Хайяма, як і для інших мислителів, залишається відкритим.

Як же людині жити під владою фатуму? Поет радить сприймати світ таким, яким він є, і жити в ньому, адже іншого не дано.

Мы попали в сей мир, как в силок — воробей.  
 Мы полны беспокойства, надежд и скорбей.  
 В эту круглую клетку, где нету дверей,

Мы попали с тобой не по воле своей.

[3, с. 59]

\*\*\*

С тех пор, как взнудан был скакун небес, а там,  
Вверху, огни Плеяд зарделись по ночам,  
Все, все предрешено в судилище предвечном,  
И ничего нельзя в вину поставить нам.

[2, с. 22]

Будь покiрним долi, закликає Хайям, не йди проти фатуму. У боротьбi з ним переможцем буде неодмiнно вiн! Тому проживай життя в iснуючих обставинах, насолоджуйся прекрасними його миттєвостями, якi наданi тобi долею.

Словно ветер в степи, словно в речке вода,  
День прошел — и назад не придет никогда.  
Будем жить, о подруга моя, настоящим!  
Сожалеть о минувшем — не стоит труда.

[3, с. 105]

Бог і людина

Те, кто ищут забвенья в чистом вине,  
Те, кто молятся Богу в ночной тишине, —  
Все они, как во сне, над развернутой бездной,  
А Единый над ними не спит в вышине!

Омар Хайям

Мудрий тому і мудрий, що в своїй духовній діяльності підноситься на вищий, філософський рівень усвідомлення буття. Досягнувши цього рівня, він усвідомлює себе як феномен світового масштабу, як істоту, що наблизилася до тієї містифікованої інстанції, котра має різні імена: Бог, Творець, Всевишній, Єдиний, Він, Аллах, Ісгова, Небо і таке інше. Хайям, перебуваючи на найвищому щаблі розвитку самосвідомості, дозволяє собі звертатися до цієї інстанції на «Ти», спілкується з нею «тет-а-тет». Його ставлення до Бога щире, довірливе, виключно особистісне. Водночас у цій інтимній формі комунікування містяться і загальнолюдські духовні інтенції. Хайям звертається до Бога з позиції Людини, від імені людства. В пошуках істини не боїться набути репутації язичника і всупереч релігійному догматизму як учений критично осмислити феномен Бога, його роль у житті людини.

Пусть пьяницей слыву, гулякой невозможным,  
Огнепоклонником, язычником безбожным, —  
Я, верен лишь себе, не придаю цены

Всем этим прозвищам — пусть правильным, пусть ложным.

[2, с. 79]

Мудрецеві як найдосконалішому репрезентантові людства багато чого не зрозуміло в сутності і діяльності Бога. Хайям — математик, астроном і філософ — намагається знайти відповіді на «вічні» питання буття з позиції логіки, раціоналістичного сприйняття Бога,

природи і людини. Якщо Бог усемогутній, то чому він створив світ таким недосконалим?

Жизнь сотворивши, смерть ты создал вслед за тем,  
Назначил гибель ты своим созданьям всем.  
Ты плохо их слепил? Но кто ж тому виною?  
А если хорошо, ломаешь их зачем?

[2, с. 26]

Людина, згідно зі Святим Письмом, створена Богом за своїм образом і подобою до нього, але чому так недосконала людина?

Ты задался вопросом: что есть Человек?  
Образ Божий. Но логикой Бог пренебрег:  
Он его извлекает на миг из пучины —  
И обратно в пучину швыряет навек.

[3, с. 112]

Проблема гріховності людини хвилювала Хайяма і її вирішення не вписувалося в логіку здорового глузду. Чому, запитує він, Бог, створивши людину, потенційно заклав у неї схильність до гріха, «пустив» їй свободу волі і, як наслідок, людина «відбилася від рук» свого Творця?

У мертвых и живых один владыка — Ты;  
Кто небо завертел над нами дико? Ты.  
Я тварь греховная, а ты создатель мира;  
Из нас виновен кто? Сам рассуди-ка Ты!

[2, с. 26]

І далі поет розгортає свою думку: яка відплата Бога людині за гріхи земні? Якщо Бог наймогутніший і найдобріший, уособлює найвищу у світі любов, то навіщо він допустив Змія — цього виплодка зла — у райський сад, де блаженствували божі створіння — Адам і Єва?

О Ты, кем Змей был в райский сад введен  
И человек из праха сотворен!  
Что на челе у нас клеймо греха,  
Ты нам прости — и нами будь прощен.

[3, с. 81]

Навіщо, запитує поет, так жорстоко Бог карає своє створіння — умертвляючи його в цьому житті, а в «тому» заборотює за гріхи в ад на вічні муки? Адже «гріхи», як доброчинство і любов, Бог сам запрограмував у процесі створіння перших людей.

Когда ты для меня слепил из глины плоть,  
Ты знал, что мне страстей своих не побороть:  
Не ты ль тому виной, что жизнь моя греховна?  
Скажи, за что же мне гореть в аду, Господь?

[2, с. 73]

Запитання Хайяма цілком резонні: у чому полягає винуватість людини, якщо Бог створив людину як потенційно гріховну істоту? Але навіть якщо «райська» людина «за недомислом» своїм, підбурювана жагою до «забороненого плоду» припустилася першої в своєму



житті помилки, чому Бог такий жорстокосердий до неї і не може вибачити цей гріх?

Ты к людям милосерд? Да нет же, непохоже!  
Изгнал Ты грешника из рая отчего же?  
Заслуга велика ль послушного простить?  
Прости ослушника, о милосердный Боже!

[2, с. 73]

Хайям з позицій свого розуму і гуманної моральності звертається до Бога з проханням вибачити людину, котра зогрішила. Парадокс полягає в тому, що земна гріховна істота — «створіння боже» — прохає Всевишнього, котрий перебуває там, «нагорі», не вдаватися до гріха. Але, ймовірно, Бог не чує цих прохань людини й усю відповідальність за гріховність світу покладає на людей.

Ще один парадокс, на думку Хайяма, полягає в тому, що від кари господньої постраждали не тільки перші («райські») люди, але й страждають усі наступні покоління людей, вони несуть на собі це тавро гріха. Хіба винна дитина за гріхи своїх батьків і, тим паче, далеких предків, адже вона навіть не знає про це? Усі покоління — діти Небесного Отця, але Отець не може нескінченно карати своїх дітей за гріхи предків. Хайям зображує Бога як уселюдського обвинувача:

Ты в наше сердце грязный ком вложил.  
Ты в рай змею коварную впустил.  
И человеку — Ты же обвинитель?  
Скорей проси, чтоб он Тебя простил!

[4, с. 49]

Поет часто вдається до метафор, зображуючи Бога, як мисливця на полюванні, котрий ловить людину в заздалегідь розставлені западні і пастки. Ось варіанти рубаї на цю тему в різних літературних перекладах:

О Ты, на тяжкий путь мой искони  
Поставивший силки и западни!  
Когда паду в сеть рокового Зла,  
Мне в грех мое паденье не вмени.

[3, с. 308]

\*\*\*

Наполнил зернами бессмертный Ловчий сети,  
И дичь попала в них, польстясь на зерна эти.  
Он назвал эту дичь людьми и на нее  
Взвалил вину за зло, что сам творит на свете.

[2, с. 66]

\*\*\*

Ловушки, ямы на моем пути.  
Их Бог расставил. И велел идти.  
И все предвидел. И меня оставил.  
И судит Тот, Кто не хотел спасти!

[4, с. 47]

«Бог немилосердний, небо жорстоке», — не без іронії і скепсису зауважує Хайям. Рефреном у темі «Бог і людина» в його віршах проходить думка: «А судді хто?».

Неправ, кто думает, что Бог неумолим.  
Нет, к нам Он милосерд, хотя мы и грешим.  
Ты в кабаке умри сегодня от горячки, —  
Сей грех Он через год простит костям твоим.  
[2, с. 77]

О жестокое небо, безжалостный Бог!  
Ты еще никогда никому не помог.  
Если видишь, что сердце обуглено горем, —  
Ты немедля еще добавляешь ожог.  
[3, с. 142]

Намагаючись зрозуміти логіку Божественного творіння, Хайям підсумовує: гріховність людини Бог допускає для того, щоби самого себе показати милосердного і милуючого:

Согрешив, ни к чему себя адом стращать,  
Стать безгрешным не надо, Хайям, обещать.  
Для чего милосердному Богу безгрешный?  
Грешник нужен Всевышнему — чтобы прощать.  
[3, с. 135]

Як сумістити наявність зла у світі з легендою про те, що світ напевно створений всемогутньою і всеблаготою істотою — Богом? Уже в античній філософії осмислюється це, багато в чому, проблемне питання, зокрема цікава аналітика міститься в роздумах Епікура. «Бог, — зауважував цей мислитель, — або хоче усунути зло і не може, або може, але не хоче, або і не хоче, і не може, або ж і хоче, і може. Якщо хоче і не може — він безсилий, а таким Бог бути не може. Якщо може, але не хоче — він заздрісний, що також неприйнятне Божеству. Якщо і не хоче, і не може — він безсилий і заздрісний, а отже — не бог. Якщо ж він і хоче, і може, а саме це — єдине, що прийнятне Божеству, то звідки виникає зло? І чому Бог його не усуне?» [5, с. 27–28].

У своїх роздумах про Бога поет дійшов висновку: людина не може зрозуміти сутності Бога, вона безсила перед ним фізично (карається фізичними стражданнями, смертю) і духовно (нерозуміє смислу і мети Божественного творіння, не досягає успіху в намаганнях знайти «спільну мову» з Богом). Бог для людини — це містифікований фантом, ірраціональна сутність, уселенський гравець, а люди — лише маріонетки в цій незрозумілій для них грі.

Мы — послушные куклы в руках у Творца!  
Это сказано мною не ради словца.  
Нас по сцене Всевышний на ниточках водит  
И пихает в сундук, доведя до конца.  
[3, с. 134]

Людина спостерігає гру Бога, несамохить бере в ній участь, але не знаходить у ній смисла.

Бог — в жилах дней. Вся жизнь — Его игра.  
Из ртути Он — живого серебра.  
Блеснет луной, засеребрится рыбкой...  
Он — гибкий весь, и смерть — Его игра.

[4, с. 41]

\*\*\*

Он зрим на миг — и вновь завесой скрыт,  
Что между тьмой и зрелищем стоит,  
Которое, чтоб вечность коротать,  
Он сам творит, играет и глядит.

[3, с. 299]

На основі роздумів Хайяма можна дійти висновку, що ні науковому пізнанню, ні релігійній вірі не під силу зрозуміти Бога, а також його «проект» — світ і людину. Бог був, є і завжди буде незбагненим не тільки для простого смертного, а й для всіх мудреців.

Тот, кто мыслью парит от земли вдалеке,  
Кто узду вдохновения держит в руке,  
Даже он с запрокинутой головою  
Перед сущностью Божьей стоит в столбняке.

[3, с. 136]

Плиність буття

О, свет надежд! О, черных страхов гнет!..  
Одно лишь верно: эта жизнь течет.  
Вот истина, все остальное ложь:  
Цветок отцветший вновь не расцветет.

Омар Хайям

Неперервна змінюваність буття, його плиність — одна з головних тем поезії Хайяма. Особливу увагу він приділяв циклічності життєвого процесу. Одні покоління змінюють інші, проживають по суті такий же цикл життя: народжуються, люблять, ненавидять, насолоджуються, страждають і відходять у небуття. Чи назавжди? Що залишається після їхнього життя?

Ці запитання в тій чи іншій поетичній формі Хайям порушує в багатьох своїх рубаї. В пошуках відповіді він — учений-природознавець і філософ — звертається до ідеї субстанції, котра існує вічно, постійно змінюється, трансформуючись у різних формах. Можливо вона створена Богом, а може вона і є сам Бог, як вважають філософи-пантеїсти. Людина — лише її різновид, складова постійного кругообігу речовини. Як і сама субстанція, людина безсмертна: її тіло, розпадаючись на атоми, продовжує своє існування, але в інших формах у кругообігу космічної матерії.

Символом цієї субстанції для поета є не вода, повітря чи вогонь, як це мало місце у філософії стародавніх греків, а земля, точніше, глина. Це і зрозуміло, адже він — житель Середньої Азії, азійського

регіону, де ґрунт складається переважно з глини, піска, каменя. Глина — пластична речовина, яка в руках гончара перетворюється на необхідні в людському повсякденному житті вироби: глечики, чаші, кубки та ін. З неї ж створюють житло, огорожі, стіни фортець, вона зцілює хворих, одним словом, без глини неможливе життя людини, котра проживає в східних регіонах. По суті, в поезії Хайяма глина — аналог, утілення життєвої субстанції.

Вот кубок! Не найти столь дивного другого.

Ему расцеловать чело душа готова.

Но брошен оземь он небесным гончаром,

Что вылепил его, — и глиной стал он снова.

[2, с. 26]

Глина перетворюється на кубок, кубок — на глину. Але, згідно з Хайямом, і людина — складова цього кругообігу: з праха виходить і в прах перетворюється.

Знай, в каждом атоме тут, на земле, таится

Дышавший некогда кумир прекраснолицый.

Снимай же бережно пылинку с милых кос,

Прелестных локонов была она частицей.

[2, с. 9]

«Когда умрем, наш прах пойдет на кирпичи, и кто-нибудь себе из них хоромы сложит», — пише поет [2, с. 8]. З глини, що містить прах минулих поколінь, створюється нове життя: ростуть злаки, сади, квіти, будується житло, ліпляться глечики.

Я к гончару зашел: он за комком комок

Клал глину влажную на круглый свой станок:

Лепил он горлышки и ручки для сосудов

Из царских черепов и из пастушьих ног.

[2, с. 20]

Важливе місце у віршах Хайяма відведено такому персонажу, як гончар, котрий нерідко постає у вигляді Бога-Творця («небесний гончар»):

Лепящий черепа таинственный гончар

Особый проявил к сему искусству дар:

На скатерть бытия он опрокинул чашу

И в ней плавающий зажег страстей пожар.

[2, с. 5]

Земний гончар дещо подібний небесному, він — креатор: з праху, з глини створює речі, необхідні для життя; те, що вже вмерло, оживає завдяки його магичній дії.

Дивлюсь тебе, гончар, что ты имеешь дух

Мягь глину, бить, давать ей сотни оплеух.

Ведь этот влажный прах трепещущей был плотью,

Покуда жизненный огонь в нем не потух.

[2, с. 8]

Відчутні в поетичних рядках поета і відгуки гілозоїчних ідей:

Гончар. Кругом в базарный день шумят...  
 Он топчет глину целый день подряд.  
 А та угасшим голосом лепечет:  
 «Брат, пожалей, опомнись — ты мой брат!..»  
 [4, с. 41]

\*\*\*

Сосуд из глины влагой разволнуй:  
 Услышишь лепет губ, не только струй.  
 Чей это прах? Целую край — и вздрогнул:  
 Почудилось — мне отдан поцелуй.  
 [4, с. 41]

Життя тече і незворотно відходить у минуле. Хайям не тішить себе ілюзіями стосовно повернення душі з «того» світу.

И того, кто умен, и того, кто красив,  
 Небо в землю упрячет, под корень скосив.  
 Горе нам! Мы истлеем без пользы, без цели.  
 Станем бившими мы, бытия не вкусив.

[3, с. 88]

Повернення, якщо і можливе, лише фізичне, в процесі кругообігу космічної речовини, в якій розчиняться людські тіла.

Хайям — діалектично мислячий поет і філософ, для нього світ — це процес, якщо бути точним, — процес процесів. Буття процесуальне — ось основне кредо його світогляду. Існуюче не вічне, воно приходить і відходить у ніщо — часову безодню, яка називається вічністю. «Что жизнь?» — Ручей земной блеснул на солнце и где-то в черной трещине пропал», — пише поет [4, с. 23].

«Ніщо» — дуже важливе для Хайяма поняття, в ньому він убаचाє негацію всього існуючого. Життя людини теж прямує до ніщо. Воно й виникає з нього. Дві безодні ніщо (небуття) окреслюють людське життя: одна — до народження, інша — після смерті.

Ты пьешь вино, уста целуешь ты,  
 А завтра ждет их царство Пустоты;  
 Ты сам — ничто за жизненной чертой,  
 Такое же ничто и до черты.

[3, с. 296]

Із ніщо ми виходимо і в ніщо повертаємося. В ніщо перетворюється і все наше життя — такий висновок поета:

Ты видел мир, но все, что ты видал, — ничто.  
 Все то, что говорил ты и слышал, — ничто.  
 Итог один, весь век ты просидел ли дома,  
 Иль из конца в конец мир ишагал, — ничто.

[2, с. 22]

Діалектика — спосіб глибокого, сутнісного осягнення світу, на відміну від формально-логічного мислення, вона розглядає світ як су-перечливий, динамічний процес, в якому ніщо — лише она з протилежностей, другою є буття. Співвідношення буття і ніщо найбільшою

мірою розгорнуто Гегелем у «Науці логіки». Цей мислитель звертається до давньогрецького філософа Геракліта і знаходить в його вченні важливу думку: ніщо саме по собі не існує, як і його протилежність — буття. Без ніщо немає буття і без буття немає ніщо. Вони існують лише у взаємовизначенні і взаємопереході, їх результат — становлення. Останнє ж і є уособленням процесу, воно — результат взаємодії цих двох протилежностей. У діалектичній філософії стало відомим висловлювання Гегеля: «Немає нічого ні на небі, ні на землі, що не містило б у собі і буття, і ніщо» [1, с. 143].

Цей мислитель ілюструє діалектику буття і ніщо на прикладі взаємовідношення світла і темряви. За абсолютної освітленості, як і за абсолютної темряви, ми нічого не бачимо. Чисте світло і чиста тьма — це дві порожнечі, які суть одне і те ж. Лише в помутнілому світлі або в освітленій темряві можна щось розгледіти [1, с. 152]. Інший приклад, який використовує Гегель для розгляду діалектики взаємовідношення буття і ніщо, — життя і смерть. Життя в зародку містить смерть, а смерть, навпаки, — умова оновлення життя — наочна єдність буття і ніщо [1, с. 142].

Наше життя тому і є життя, що обмежене небуттям до і після буття. Без небуття (смерті) життя як буття не є життя, воно втрачає своє сутнісне значення. Це рівною мірою стосується і небуття (смерті). Небуття (ніщо) тільки в наявності свого антиподу буття є небуття.

Хайям у своїй поетичній творчості наближається до цієї діалектики. Звісно, він сприймає феномен ніщо (небуття) і його еквівалент — смерть — як поет, тобто переважно в чуттєво-емоційному вимірі.

О невежды! Наш облик телесный — ничто,  
Да и весь этот мир поднебесный ничто.  
Веселитесь же, тленные пленники мига,  
Ибо миг в этой камере тесной — ничто!

[3, с. 70]

За поетичною рефлексією прихована філософська думка: щоби торжествувало життя, необхідна смерть. Життя стає самоцінним тільки перед лицем смерті.

Тот усердствует слишком, кричит: «Это — я!»  
В кошельке золотишком бренчит: «Это — я!»  
Но едва лишь успеет наладить делишки —  
Смерть в окно к хвастунишке стучит: «Это — я!»

[3, с. 85]

Поет немовби нагадує: «Memento mori!» — «Помни о смерті!» і відповідно до цієї перспективи проживай своє життя. Звісно, людині притаманно впадати у відчай перед лицем смерті, горісно жалкувати за життям, що минає. «Где роза дней? Ощипана жестоко», — пише поет [4, с. 74]. Дитинство швидко змінюється юністю, остання у свою чергу передає естафету зрілості, а там уже і старість не за горами. «О мальчик, поспеши! Наш мир подобен сказке, и жизнь твоя, увы,

без устали бежит», — з такими словами поет звертається до юнака. Він з жалем констатує:

Умчалась юность — беглая весна —  
К подземным царствам в ореоле сна,  
Как чудо-птица, с ласковым коварством  
Вилась, сияла здесь — и не видна...

[4, с. 11]

У своїй боротьбі з часом людина, на жаль, завжди програє. Здавалось би, ті люди, котрі при владі, не обділені багатством, можуть поборотися з часом, відвоювати собі триваліше життя, відкупитися від смерті, забезпечити життя вічне. Але час невблаганний, він забирає із собою в небуття всіх, незважаючи ні на сан, ні на соціальне становище людини.

Здесь владыки блистали в парче и шелку,  
К ним юнцы подлетали на полном скаку.  
Где все это? В зубчатых развалинах башни  
Сиротливо кукушка кукует: «Ку-ку...»

[3, с. 73]

У цьому рубаї вельми символічні за змістом і запитання, і відповідь: «Где все это? — Ку-ку...» Тим, хто живе безпечно, вихваляється своєю стійкістю перед перебігом часу, поет нагадує:

Не одерживал смертный под небом побед.  
Всех подряд пожирает земля-людоед.  
Ты пока еще цел? И бахвалишься этим?  
Погоди: попадешь муравьям на обед.

[3, с. 75]

Особливого жалю завдає людині смерть її близьких, друзів. «Друзей поменьше! О, сам день ото дня туши пустые искорки огня», — пише поет і з жалем констатує:

Половина друзей моих погребена.  
Всем судьбой уготована участь одна.  
Вместе пившие с нами на празднике жизни  
Раньше нас свою чашу испили до дна.

[3, с. 104]

А ось ще одне його звернення до близьких людей, що пішли з життя:

Где вы, друзья? Где вольный ваш припев?  
Еще вчера, за столик наш присев,  
Беспечные, вы бражничали с нами...  
И прилегли, от жизни охмелев!

[4, с. 39]

Поет розмірковує по-філософському: скорботна смерть, тяжко переживати втрати, але життя триває і живим необхідно жити.

Вот снова день исчез, как ветра легкий стон,  
Из нашей жизни, друг, навеки выпал он.  
Но я, покуда жив, тревожиться не стану



О дне, что отошел, и дне, что не рожден.

[2, с. 6]

Ось що радить поет усім, хто живе на цьому світі: не тривожитися, спокійно сприймати світ таким, яким він є, і жити, керуючись здоровим глуздом.

Ты нагрешил, запутался, Хайям?

Не докучай слезами Небесам.

Будь искренним! А смерти жди спокойно:

Там — или Бездна, или Жалость к нам!

Кому он нужен, твой унылый вздох?

Нельзя, чтоб пир растерянно заглох!

Обещан рай тебе? Так здесь устройся.

А то расчет на будущее плох!

[4, с. 61]

У цих рядках відчутні немовби відголоски філософії стоїків: сприймай світ таким, яким він є насправді, живи розумно, у злагоді з природою, будь стійким у нещасті і біді. Значно пізніше, вже в XVII ст., такі ж принципи життя проголошують раціоналісти — Р. Декарт і Б. Спіноза. «Не плакати, не сміятися, не осуджувати, а розуміти», — формулює своє етичне кредо Б. Спіноза. Водночас етичні принципи Хайяма дещо подібні й етиці Епікура: якщо людське життя — миттєвість порівняно з вічністю, то чи нерозумніше розпорядитися ним так, щоби максимально отримати задоволення від нього, згідно з філософією гедонізму. Зазначимо, що гедоністичній стратегії життя присвячено багато рубаї, в яких головною темою є поетизація вина і любові до жінки.

Растить в душе побег унынья — преступленье,

Пока не прочтена вся книга наслажденья.

Лови же радости и жадно пей вино:

Жизнь коротка, увы! Летят мгновенья.

[2, с. 12]

\*\*\*

Веселись! Невеселые сходят с ума.

Светит вечными звездами вечная тьма.

Как привыкнуть к тому, что из мыслящей плоти

Кирпичи изготовят и сложат дома.

[3, с. 142]

Поет нагадує нам: життя плинне, швидко минає, людина не встигає отямитися від його неблаганного бігу. Не спокушайся на його принади, живи і пам'ятай: ти — лише гість на цій землі.

В пустыне Хаоса на миг прильнуть

К колодцу Жизни нам дано... А чуть

Зашла звезда, уж караван спешит

К заре Небытия. Готовься в путь!

[3, с. 298]

## Список літератури

1. Гегель Г. В. Наука логики. В 3 т. Т. 1 / Г. В. Гегель. — М. : Мысль, 1970. — 501 с.
2. Омар Хайям. Рубаи. Перевод с таджикского (фарси) / Хайям Омар. — М. : ГИХЛ, 1961. — 99 с.
3. Омар Хайям. Рубаи / Хайям Омар. — М. : Изд-во ЭКСМО, 2004. — 352 с.
4. Омар Хайям и персидские поэты X–XVI веков. В переводах И. И. Тхоржевского, академика Ф. Е. Корша и других русских переводчиков XIX — начала XX века / Хайям Омар. — М. : РОСССА, 2009. — 415 с.
5. Философская энциклопедия. Т. 2. — М. : Советская энциклопедия, 1962. — 576 с.

Надійшла до редколегії 20. 03.2013 р.

УДК 130.2 : 141.[331+339]

А. Т. ЩЕДРІН

### ЧЕННЕЛІНГ ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ: ГЕОКОСМІЧНІ ВИМІРИ

*Розглянуто: ченнелінг як феномен руху «Нью Ейдж»; засади відтворення ченнелінгу в постмодерному соціокультурному просторі; феноменологія ченнелінгу як культурної практики; з'язок ченнелінгу з масовою культурою.*

**Ключові слова:** ченнелінг, «Нью Ейдж», культурна практика, соціокультурний простір, космізація, геокосмізм, позаземний розум, Книга Урантії, «Жива Земля».

*Рассмотрены: ченнелинг как феномен движений «Нью Эйдж»; основы воспроизводства ченнелинга в социокультурном пространстве постмодерна; феноменология ченнелинга как культурной практики; связь ченнелинга с массовой культурой.*

**Ключевые слова:** ченнелинг, «Нью Эйдж», культурная практика, социокультурное пространство, космизация, геокосмизм, внеземной разум, Книга Урантии, «Живая Земля».

*In clause is considered channeling as a phenomenon of movements «New Age»; bases of reproduction of channeling in sociocultural of space of contemporary; phenomenology of channeling as cultural practice; communication of channeling with a masscult.*

**Key words:** channeling, «New Age», cultural practice, sociocultural of space, spacing, geospacing, extra-terrestrial intelligents, the Urantia Book, «the Alive Earth».

У черговий раз людство опиняється в ситуації зміни цивілізаційного типу розвитку, незважаючи на який докорінно змінюється цілісний механізм відтворення суспільного життя, механізмів культуротворення, що склалися протягом попереднього тривалого часу. Глобалізація як процес, що визначає характер сучасної епохи, супроводжується збільшенням соціокультурного «навантаження» на всі соціальні інститути, що формувалися протягом останніх століть і навіть тисячоліть. Суттєвою ознакою часу є очевидний дисонанс між загостренням численних глобальних проблем сучасності, з одного боку, а з іншого — браком реальних важелів (об'єктивних і суб'єктивних)

для їх вирішення. Одна з парадоксальних граней глобалізації — загальна криза раціоналізму, ознакою якої є збільшення окультно-містичних течій, відтворення густої мережі вторинних (натуралістичних і соціотехнічних) міфів, що постійно взаємодіють між собою та іншими формоутвореннями світоглядної природи. Внаслідок цих взаємодій посилюється релігійно-світоглядний синкретизм, який є специфічним відлунням настанови на плюралізм культурного життя доби постмодерну, виникають феномени ньюейджерівської релігійності<sup>1</sup>, подальший розвиток яких потенційно здатний поставити під сумнів перспективи тих конфесій, що визначають обличчя сьогодення, формуються, видозмінюються і переходять у латентний стан притаманні їм напрочуд дивні картини світу. Одним з проявів означених процесів є «ч нелінг» (від англ. channel — «канал»), який пертворився на поле взаємодії різноякісних культурних трендів, суперечливих процесів, пов'язаних не тільки з ірраціоналізацією, архаїзацією, але й із сайєнтифікацією та космізацією, якої не може позбутися сучасна глобалізована культура<sup>2</sup>.

Тенденції становлення нового світобачення формуються, зазвичай, у контексті явищ культури периферійного характеру, які, знову ж таки, зазвичай недооцінюють або ігнорують носії офіційної, домінуючої культури; у цьому контексті заслуговують на увагу численні українські, а також зарубіжні видання — «Затерянные миры» (Київ), «НЛО. Калейдоскоп» (Санкт-Петербург), часопис «Мировой ченнелинг: духовные сообщения» (Москва) та ін.

У глобалізованому соціокультурному просторі сьогодення ченнелінг має своєрідну розвинуту інфраструктуру. Її елементами є об'єднання ченнелерів, активна видавнича діяльність, репрезентації у Всесвітній Мережі. Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. в мережі Інтернет були створені сайти Духовної Групи «Храм Вогняного Світа», відкритої групи «Зоряний Шлях», «Групи Світа», «Російський канал до пробудження. Ченнелінг» та ін<sup>3</sup>. Крім того, в кіберпросторі створені численні електронні бібліотеки езотеричної літератури, де

<sup>1</sup> «Нью ейдж», «New Age», «Новий Вік» — сукупність філософсько-релігійних рухів, що в черговий раз відтворилися у 80-х рр. ХХ ст.; їх світоглядними закладами є ідея «нового віку» як якісно нового періоду в еволюції людства (на відміну від попереднього, «невдалого», «пропащого»); актуалізація давніх релігійно-філософських учень Вед, єгипетського герметизму, гностиків, Каббали; вчення Е. Сведенборга, Г. Д. Торо, спиритизм, теософія та ін.; адепти ньюейджерівської релігійності пропонують людству перспективи буття в єдності тілесного, ментального начал; розробляють нетрадиційні технології трансформації свідомості, пропонують оздоровчі як фізичні, так і психічні практики, сприяють поширенню натурфілософських, натуралістичних міфів і генетично споріднених форм.

<sup>2</sup> Приблизним аналогом цього терміна в семантичному полі української і російської культури є «контактерство».

<sup>3</sup> Їх огляд даних у праці : [28, с. 151–152.].

важливе місце посідають документи, створені й уведені до обігу ченелерами або їх попередниками [6; 24]. З останніх набули поширення «Книга Урантії» (The Urantia Book), а також сайти, де розміщені матеріали її критиків і шанувальників [9]. Загальні й спеціалізовані сайти — важлива складова емпіричної бази дослідження ченнелінгу як цілісного соціокультурного феномену, в якому відбиваються суперечливі процеси космізації культури. Космізація наукового пізнання, всієї культури зумовлює новий, космічний погляд на Землю, її зв'язки з Космосом. Відповідно до цього і ченнелінг набуває геокосмічних вимірів, у ньому відкрився «канал» Матері Землі (Гайї) в особі Пеппер Льюїс (Буенос-Айрес, Аргентина) [16].

В українському сегменті глобалізованого соціокультурного простору набувають поширення книги із ченнелінгу як культурної практики; з 1991 р. в київському видавництві «Софія» за означеною тематикою вийшла друком 51 книга; зокрема, двічі видавалася серія «Ченнелінг» (збірники I–XVI) [21], існувала серія «Контакт» [4; 13].

Ченнелінг як динамічний соціокультурний феномен, складова ньюейджерівської релігійності, привертая увагу культурологів, філософів і публіцистів, релігієзнавців, теологів та езотериків, психологів, про нього пишуть журналісти, блогери й ін. [5; 10; 15; 17; 20; 21; 27; 28]. Становлять інтерес міркування фахівців щодо загальної класифікації феноменів сучасного «екзо-езотеризму», які утворюють цілісний «культурний ряд» і визначення місця в ньому ченнелінгу. Саме тому важливими, ледь не провідними, є «нові одкровення від вищих духовних сутностей, що передаються через посередників-провідників під час сеансів ченнелінгу» [15, с. 39, 40]. Структурування ченнелінгу відбувається протягом останньої чверті XX ст., всередині нього виокремлюються три підгрупи.

Мета дослідження. Перша з них переконливо відбиває тренди в розвитку культури, пов'язані з її космізацією, оскільки до неї зазвичай належать послання представників вищих космічних цивілізацій: Кассіопеї, Плеяд, Сиріуса та ін. Ці свідчення є показниками, індикаторами процесів космізації сучасної культури, які безпосередньо впливають на другу підгрупу, репрезентовану вченнями «Піднесених Учителів» (махатм із вчення теософії, Агні Йоги тощо), хронотоп буття яких починає сягати далеко за межі Землі і які дедалі більше набувають ознак галактичних прогресорів, що працюють над безнадійним завданням удосконалення людства. До третьої категорії належать невизначені безтілесні сутності — ангели, а також безіменні духи; їх перелік розширився завдяки долученню до нього Землі, яка вважається Планетою-Особою, з якою людству можливо і необхідно встановити доброзичливі контакти. Зазначені нові моменти в структуруванні ченнелінгу надають йому геокосмічних вимірів, вивчення яких є метою дослідження.

Дослідження генези ченнелінгу в сучасній формі дозволяють з'ясувати механізми культуротворення, які функціонують

у підвалинах нової, ньюейджерівської релігійності. Насамперед, ченнелінг віддзеркалив суперечливі процеси, пов'язані із сайєнтифікацією і космізацією культури [28].

Зокрема, активні процеси сайєнтифікації ченнелінгу відбуваються завдяки взаємодії численних вторинних (натуралістичних і соціотехнічних) міфів, елементів різноякісних картин світ, що були домінантними в попередні періоди, вірувань і марновірств, що рухаються в соціокультурному просторі сьогодення за своїми вибагливими і непередбачуваними траєкторіями. Вхідження означених складових до доктринальних засад ченнелінгу й інших генетично споріднених строкатих окультно-містичних течій постмодерної природи є багатовимірним процесом, який визначається взаємодією соціокультурних трендів. Він, передусім, є складовою, чинником, розвинутою субдомінантою ширшого процесу — формування засад нової релігійності, нового, сайєнтифікованого окультизму, релігій «Нової Ери», який розгортається у край збуреному, «мозаїчному» конфесійному просторі<sup>1</sup>.

Невипадковою є також космізація релігій «Нової Ери», яка відбуває докорінну зміну хронотопу буття земної цивілізації. Загальним виявом космізації культури стає не тільки розширення діяльності людства за межі Землі як планети, як астрономічної визначеності<sup>2</sup>, але й докорінна зміна моделі світу, яка є граничною підвалиною кож-

<sup>1</sup> Ще на початку ХХ ст. формування такого простору, на відміну від попередніх епох, здавалося неймовірним. Порівняльний аналіз пізньої Античності, з одного боку, «надвечір'я» Нового часу — з іншого, дозволило у свій час відомому французькому історичу Францу Кюмону дійти цікавих висновків. «Припустимо, що в сучасній Європі віруючі залишили б християнські храми, щоб припасти до стоп Аллаха чи Брахми, дотримувати повчань Конфуція або Будди, погоджуватися з максимами синто; уявимо собі величезну мішанину з усіх народів світу, в гуштині якої арабські мулли, китайські вчені, японський бонзи, тибетські ламы й індуські пандити водночас проповідували б фаталізм і приреченість, культ предків і обоженого правителя, песимізм і звільнення через знищення; при цьому всі ці жерці зводили б у наших містах храми екзотичної архітектури і робили в них свої обряди. Ця картина, що, можливо, стане реальністю в майбутньому, надає нам точне уявлення про той релігійний хаос, у якому борсався стародавній світ до Костянтина» [11, с. 243]. Те, що здавалося неймовірним з точки зору просвітницьких раціоналістичних світоглядних домінант, доба постмодерну зробила дійсністю.

<sup>2</sup> Космізація культури — процес тривалий, але транзитивний за своїм змістом. Його кінцевим результатом має стати перетворення буття людини на космічне, розширення екосфери буття «людини розумної» завдяки утворенню самостійних осередків у межах принаймні Сонячної системи. Новими локусами буття мають стати Місяць, Марс, Венера. Для перетворення останньої на одне з автономних вогнищ людської цивілізації майбутнього повинна стати розробка технологій її терраформування. Означені заходи з розширення екосфери людини не є самоціллю, оскільки спрямовані на підвищення стійкого розвитку людства, гарантування якщо не соціального безсмертя, то принаймні розширення часових вимірів буття людства до геологічного і навіть астрономічного.

ного хронокультурного таксону світової культури. Кожна із зазначених моделей, що функціонують у різні епохи, визначає не тільки місце людини у світобудові, впливає на формування основного світоглядного відношення «Людина ↔ Світ», але й визначає коло кторів світобудови, межі, форми, спрямованість їх активності, характер комунікативних технологій з ними і відповідних культурних практик, у яких вони набувають утілення.

У підвалинах архаїчного світогляду функціонувала тришарова (багатошарова) модель світобудови, всі «поверхи» якої поєднувало Світове Дерево, а людина була одним із кторів одного зі світів. «Поряд» з нею, «над» і «під» нею мешкали інші розумні істоти, середовище буття яких зумовлювало вихід за межі антропоєкологічної визначеності людини і подальше зростаюче розходження з нею<sup>1</sup>. Означена модель світу була онтологічною основою культурних практик спілкування людини з іншими кторами Міфологічного Універсуму; одна з них — шаманізм — була не тільки попередницею, але й безпосередньо пов'язана з генеозо ченнелінгу в сучасній формі [14]. Саме він став одним із джерел міфологічного космозму, притаманного ченнелінгу як релігійно-філософському вченню.

У контексті теїстичного світогляду функціонує широкий спектр моделей світобудови і відповідно діючих у їх контексті кторів. Діапазон цих моделей сягає від геоцентричної, акосмічної моделі світу, успадкованої християнством від епохи Античності до грандіозних побудов індуїстської космології. Рецепція системи Арістотеля-Птолемея продукувала уявлення про латентно дуалістичних персоналізованих кторів світобудови — носіїв добра і зла, — з онтологічною асиметрією в сторону першого. Ця модель органічно продукувала соціокультурні технології, стійкі культурні практики вшанування Доброго Розуму і боротьби зі злим та його носіями, послідовним уособленням яких стає діяльність інквізиції в епоху Середніх віків і Відродження. На межі офіційної культури й культурного андеґраунду перебувала практика візіонерства, яка мала суттєві точки дотику із сучасним ченнелінгом [19].

Орієнтальна субдомінанта постмодерної культури не тільки помітно посилила культурний тренд ченнелінгу. Змінена геометрія соціокультурного простору уможливила і рецепцію не тільки постнекласичних уявлень про позаземні цивілізації, але й образів інопланетян, створених масовою культурою, уявлень про їх актуальну присутність у нашому сьогоденні. Актриса Сигурні Уївер, яка знімалася в численних фантастичних триллерах, переконана в тому, що контакти землян та інопланетян відбуваються регулярно, але уряди Землі приховують їх [29]. Із цієї точки зору становить інтерес, наприклад, і сайт ZetaTalk, який презентує себе як «унікальну сторінку

<sup>1</sup> Невипадково образи мешканців Міфологічного Універсуму набувають чергової «реінкарнації» в кінематографі [3].

Інтернету, яку можна вважати інформаційним каналом інопланетних рас» [11]. Він містить значний обсяг інформації, джерелом якої декларуються «Зети» (gray — сірі), відповіді на запитання, поставлені їх емісаром Ненсі. У культуротворчому плані звернення до образу «зетів» є показником здатності ченнелінгу асимілювати у власну модель світу й уфологічних концептів, котрі широко репрезентовані й у друкованих виданнях, які перетворилися на частину повсякденного життя сучасної людини [30].

Ченнелінг активно взаємодіє з трендами масової культури, що утворилися внаслідок її космізації протягом ХХ ст. Зокрема, йдеться про актуальну присутність на Землі представників ПЦ. «Окрім планети Земля, в нашій Світобудові існують інші населені планети, які входять до складу Позаземних Цивілізацій. Представники цих цивілізацій мають можливість спілкуватися із землянами і передавати їм важливу інформацію про те, як влаштовані інші світи, які проблеми виникають перед їх мешканцями і чим вони можуть допомогти землянам» [7].

Серед локусів буття зазначених «сутностей» у субкультурі ченнелінгу привілейованим вважається сузір'я Плеяд. Саме його посланцям у ментальному просторі Землі належить підвищена активність. Прибічники ченнелінгу як цілісної філософсько-релігійної течії визнають, що найглибше і найпослідовніше плеядеанські метафізичні вчення викладені в книгах Барбари Хенд Клау і Барбари Марсиніак [18]. Поряд з оглядом генотипів Галактичної Родини (яка містить мешканців не тільки Плеяд, але й Ліри, Веги, Оріона та ін.), оповідями про контакти різних культур Землі з прибульцями з Космосу в різні епохи минулого і нині, в ученні ченнелінгу не можна не помітити віддзеркалення екологізації сучасної культури, виникнення імагінативного мосту між ним й міфологемою «Жива Земля» («ЖЗ»-міфологема) [23; 24]. Унаслідок взаємодії означених трендів у розвитку культури сам ченнелінг набуває нових, геокосмічних вимірів. «...Земля зчитує ваші думки, — стверджує Б. Марсиніак. — Вона — жива біологічна сутність, вірніше, збір сутностей. Земля жива». Земля «має потребу у вас так само, як ви маєте потребу в мільярдах бактерій, що живуть усередині вашого фізичного тіла і функціонують без вашого усвідомленого втручання» [13, с. 119]. У свою чергу, і ченнелінг, і «ЖЗ»-міфологема є показниками архаїзації світоглядної свідомості суспільства.

Кількість «каналів», що контактують з Плеядами, не обмежується означеними персоналіями і постійно збільшується; не в останню чергу цьому сприяє специфіка мережевого простору як важливої складової глобалізованого. Протягом багатьох років ченнелінг активно практикувала англійська письменниця Мері Хоуп — автор численних книг із кельтської, грецької, єгипетської й «атлантичної» магічної традицій. Згодом вона стала «каналом» для двох рас із іншого простору-часу — «левиних людей» і «кристалічних людей». Крім



того, коло співбесідників Мері Хоуп помітно розширилося також завдяки спілкуванню з духами Землі, інших планет Сонячної системи і самого Весівту<sup>1</sup>.

Ченнелінг, як помітний феномен релігій ньюейджерівського напрямку, підпорядковується загальним закономірностям культуротворення. Тренд, який створюється ним у соціокультурному просторі, репрезентований численними артефактами різної природи — групами ченнелерів, семінарами, публікаціями, мережевою активністю, електронними бібліотеками тощо. Але для перетворення окремого тренду розвитку культури на доміную або субдоміную в тому чи іншому локусі соціокультурного простору потрібне формування власної «соціокультурної ретроспекції», репрезентація себе феноменом, який є завершенням змістовного, загально визнаного «культурного ряду».

Однією із суттєвих ознак філософсько-культурологічних ретроспекцій прибічників ченнелінгу є цілеспрямовані й постійні твердження про те, що таке явище, як ченнелінг, існувало завжди. Більше того, без нього у світі не виникло б жодної релігії. Віддаленими попередниками ченнелінгу вважають шаманів, а згодом і творців Вед, Біблії та Корану [5]. Одними з найближчих до нас у часі попередників ченнелінгу є спиритизм і теософія. Звернення до них прибічників ченнелінгу зумовлене не тільки певною «функціональною спорідненістю», — як і ченнелінг наприкінці ХХ — початку ХХІ ст., вони надавали «канали зв'язку» надлюдським сутностям у секуляризованому світі з другої половини ХІХ ст. Крім того, як і спиритизм із теософією, ченнелінг є релігією Безперервного Одкровення, що надає йому можливості корегування, трансформації відповідно до нових соціокультурних реалій догматичних інтерпретаційних схем персоналістичних традиційно-доктринальних релігій доби цивілізації [26].

Звісно, тлумачення ченнелінгу як «прокладання каналу», по якому люди отримують інформацію «іззовні», надавало йому неабиякої світоглядної гнучкості й додаткової соціокультурної динаміки; він стає переконливим виявленням релігійного синкретизму, притаманного всім епохам глибинних соціокультурних трансформацій. Водночас синкретичний характер ченнелінгу зумовлює виникнення певної «зони напруження» в стосунках між прибічниками означеного вчення і традиційно-доктринальними релігіями. Деякі церкви, зокрема християнські, рішуче протистоять йому [17].

Раціоналізовані побудови прибічників ченнелінгу, образний ряд, притаманний свідченням самих ченнелерів, наочно тяжіють до фантастики як культурної практики доби модерну і постмодерну. Різниця полягає лише в тому, до яких саме зразків схиляється ктор — до масової чи елітарної, інтелектуальної фантастики. Попри

---

<sup>1</sup> Інформація від цих «сутностей» і за змістом є своєрідною світоглядною амальгамою з елементів сучасних наукових теорій і з найдавніших езотеричних учень, викладена в збірці «Учение Сириуса. Ченнелинг V» [22, кн. V].

намагання письменників-фантастів переконливо змалювати у своїх творах позаземний або позалюдський розум, приборчники ченнелінгу вважають, що останній завжди був присутній на Землі. Цим розумом є Старші Брати людства. Серед них багато знайомих імен «прогресорів»: це і Ра, й Афіна, і Птах, і Архангел Михайло, і Майтрейя, і Сен-Жермен, і Ель Морія, і Кут Хумі, і багато, багато інших<sup>1</sup>. «Канали» спілкування з ними зазнали також потужних процесів космізації.

Саме під впливом цього процесу боги і герої, чарівники й мудреці Землі набули нового образу, відповідно до нового хронотопу буття людства, його космічних вимірів — працівників Галактичної Ієрархії Світла, захисників і керманічів еволюції людини. Усі вони уособили здатність езотеричного знання «унікальним чином поєднувати схильність до архаїчного міфологічного мислення з відкритістю до всього нового. Ця відкритість, з одного боку, руйнує традиційні погляди, але з іншого, слугує лише матеріалом для подальшої трансформації інтерпретаційних схем. Динамічна пластичність езотеричного знання в його протистояннях із екзотеризмом вигідно контрастує з декларативною спрямованістю до незмінних зразків «золотого» минулого й опорою на непорушні авторитети» [15, с. 84, 85].

Гнучкість інтерпретаційних схем реальності, запропонована ченнелінгом, дозволяє долучити до кластера феноменів, які утворюють його субстрат, «тіло», девіантні наукові, псевдонаукові, білянаукові концепти різної природи і спрямування. Зокрема, йдеться про «Книгу Урантії» (The Urantia Book), записану в 1934–1935 рр. кількома людьми, котрі побажали залишитися невідомими. Вона була продиктована, згідно з їх твердженнями, численними надлюдськими сутностями; перекладена російською мовою, нині широко репрезентована в Мережі [8]. Ця книга була спробою сформулювати нове ставлення до історії і структури Всесвіту, походження, історії і долі людства. «Книга Урантії» складається зі 196 частин, усього в ній 2097 сторінок. Шанувальники вчення, пов'язаного з Книгою, стверджують, що техніка, за допомогою якої складові «Книги Урантії» передані людям, раніше не була відома на Землі. Видано Книгу лише в 1955 р. групою ентузіастів, котрі створили спеціальний фонд, який, у свою чергу, відкрив відділення в багатьох країнах світу. Нині Книга має десятки тисяч шанувальників, серед яких багато інтелектуалів і навіть фахових учених, її поширюють в усьому глобалізованому соціокультурному просторі. Попри це не припиняється також і її критика, як фахівцями, так і на форумах [10, с. 228-231; 18; 21].

«Книга Урантії» запропонувала цілісну і, головне, наочну картину Всесвіту, що намагалася поєднати науку, філософію і релігію в рамках єдиної космологічної системи. Вона адресована послідовникам

---

<sup>1</sup> Пошуку доказів існування Піднесених Учителів багато років свого життя присвятив американський окультист Гай Баллард (1878 — 1939), здобутки якого містяться в кластері ченнелінгу.

усіх релігій, але велика частина Книги є, по суті, узгодженою і розширеною версією християнської картини світу. Вона суперечить деяким книгам Біблії і стверджує, що ці книги були перекручені. Традиційна релігійна картина світу, притаманна християнству, «надбудовується» новою інформацією. «Урантія» — це космічна назва Землі, яка є однією з 10 млн населених планет нашого Всесвіту, Небадону; разом з іншими аналогічними системами він складає супервсесвіт — Орвонтон. Орвонтон, у свою чергу, — лише одна із семи частин Великого Всесвіту, Хавони. Істоти, що є справжніми авторами «Книги Урантії», походять із різноманітних частин Великого Всесвіту.

Серед елементів, наявних у субстраті ченнелінгу, є екологічне вірування, соціокультурна міфологема «Жива Земля», котра відбиває занепокоєння перед загрозою екологічної катастрофи, яка насувається на людство, а також усвідомлення вичерпаності техніко-технологічного шляху, що склався протягом останніх століть [1; 2]. Гіпотеза «Геї», висунута англійським ученим, інженером і мислителем Дж. Лавлоком у 70-90-х рр. XX ст., надала імпульсу для розробки сучасного варіанта системної організмичної науки про Землю — геофізіології (теорії Геї). «Можливо, — вважає А. Б. Казанський, — геофізіологія із часом і стане тією синтетичною біосферною наукою, про створення якої В. І. Вернадський мріяв ще півстоліття тому» [8].

Можливо, стане. Але вже сьогодні її прибічники ґрунтуються на тому, що Земля є Планетою-Особою, з якою людству можна і необхідно встановити і підтримувати діалог; ними поширюється інформація щодо технологій діалогу з планетою та їх змісту. І теза про діалог долучає цю міфологему до русла ченнелінгу. Водночас одним з наслідків залучення міфологеми «Жива Земля» до субстратних засад ченнелінгу, його тренду в постмодерній культурі, є розширення геокультурних таксонів його існування. Наприкінці XX ст. розпочалася діяльність Пеппер Льюїс (Perper Lewis, Буенос-Айрес, Аргентина), яку в субкультурі ченнелінгу вважають всесвітньо відомим автором, учителем і «каналом» Матері Землі (Гайї)<sup>1</sup>. «Гайя — Мати Земля, — стверджує П. Льюїс — це чуттєвсьвідомість, сутність, душа планети Земля. Сутність Гайя оживляє планету, наділяє її призначенням і робить можливим життя на Землі. Для планети вона є тим самим, що наша душа є для нас — нефізичне чисте самоусвідомлення, живе і пробуджене» [16].

Ченнелінг як украй складний, багатовимірний соціокультурний феномен виявляє суттєві закономірності культуротворчих процесів минулого і сьогодення. Він — віддзеркалення релігійно-світоглядного синкретизму, який є специфічним відлунням настанови на плюралізм культурного життя доби постмодерну, одним з феноменів ньюейджерівської релігійності.

<sup>1</sup> Пеппер Льюїс є автором численних аудіопрограм, чотирьох книг у серії «Говорит Гайя»: «Одна десятая бесконечности», «Мудрость для Пробуждающегося Человечества», «Решения для Маленькой Планеты» у двох томах.

## Список літератури

1. Арманд А. Д. Эксперимент «Гея» — проблема живой Земли [Электронный ресурс] / А. Д. Арманд // Работа выполнена в Институте Географии. Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2001. URL: [www.theosophy.ru/lib/gaia.htm](http://www.theosophy.ru/lib/gaia.htm) (дата звернення: 05.12.2012). — Назва з екрана.
2. Арманд А. Д. Иерархия информационных структур мира / А. Д. Арманд // Вестник РАН. — 2001. — Т. 71. — № 9. — С. 797–805.
3. Где можно скачать книги, созданные по мотивам фантастической саги «Звёздные войны»? [Электронный ресурс] // Сайт genon.ru.. Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2012. URL: <http://www.genon.ru/GetAnswer.aspx?qid=4d49402b-1050-4db5-8181-d3c92bf2bc9b> (дата обращения: 15. 08. 2009). — Назва з екрана.
4. Гуань-Инь А. Наследие Плеяд. Пробуждение энергии Ка / Амора Гуань-Инь; пер. с англ. С.Тригуб. — К. : «София»; М. : ИД «Гелиос», 2003. — 384 с. («Контакт»).
5. Добрина Н. А. Ченнелинг. Помощь Высших сил [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], Фикшнбук, 2009. URL: [http://fictionbook.ru/author/litagent\\_ripol/chenneling\\_pomosh\\_viysshih\\_sil/read\\_online.html?page=1-12](http://fictionbook.ru/author/litagent_ripol/chenneling_pomosh_viysshih_sil/read_online.html?page=1-12) (дата звернення: 20. 12. 2012). — Назва з екрана.
6. Ефимов Г. Библиотека «Куб» / Г. Ефимов, В. Никонов [Электронный ресурс] // Куб — электронная библиотека. Электрон. текст. дан. [Б.м.], [Б.г.]. URL: <http://artmagik.ru/index.php/links/link/4-kub-alektronnaja-biblioteka/>; Ченнелинг. URL: <http://www.koob.ru/channeling/> (Дата обращения 24.12.2012). — Назва з екрана.
7. Звёздный Путь. Открытая группа. [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], 12. 04. 2011. URL: <http://subscribe.ru/group/zvuozdnyij-put/361465/> (дата звернення: 22.11.2012). — Назва з екрана.
8. Книга Урантии. Полный канонический текст [Электронный ресурс] // Электрон. текст. дан. [Б.м.], Август, 2009 г. URL: <http://www.sir35.ru/BOOK/index.html> (дата обращения: 28.12.2012). — Назва з екрана.
9. Кэрролл Р. Т. Энциклопедия заблуждений: собрание невероятных фактов, занимательных обманов и опасных поверий / Роберт Т. Кэрролл; Пер. с англ. — М. : Издательский дом «Вильямс», 2005. — 675 с.: ил.
10. Кюмон Ф. Восточные религии в римском языке. / Франц Кюмон ; пер. с франц. А. П. Саниной. — СПб. : Издательская группа «Евразия», 2002. — 352 с.
11. Лесовский М. ZetaTalk [Электронный ресурс] // Архив TarraNova. Электрон. текст. дан. [Б.м.], 1999. URL: <http://tarranova.lib.ru/authors/t/trofimov/con01.htm> (дата звернення : 20.12.2012). — Назва з екрана.
12. Марсиниак Б. Земля. Плеядианские ключи к Живой Библиотеке / Барбара Марсиниак ; пер. с англ. — К. : «София»; М. : ИД «София», 2003. — 320 с.
13. Медоуз К. Шаманский опыт: Практическое руководство по современному шаманизму / К. Медоуз ; пер. с англ. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 320 с.
14. Мистико-эзотерические движения в теории и практике. Проблемы интерпретации эзотеризма и мистицизма: Сб. материалов Третьей междунароной научной конференции / С. В. Пахомов (ответственный редактор) ; Ю. Ю. Завгородний, С. В. Капранов. — СПб. : РХГА, 2010. — 288 с.
15. Официальный сайт Пеппер Льюис (PEPPER LEWIS) — [Электронный ресурс] // Ченнелинг Гайи (Гея, Гая, Гайя, Гаия, Gaia) — Мать Земля (Дух

- Земли). Електрон. текст. дан. [Б.м.]. URL: <http://www.pepperlewis.ru/> (дата звернення: 27.11.2012). — Назва з екрана.
16. Питанов В. Оккультизм и псевдооздоровительные практики. Ченнелинг: «канал» или «сточная канава»? [Электронный ресурс] / Виталий Питанов // Миссионерско-аполлогетический проект «К истине». Електрон. текст. дан. [Б.м.], 2001-2011. URL: [http://www.k-istine.ru/occultism/occultism\\_pitanov-02.htm](http://www.k-istine.ru/occultism/occultism_pitanov-02.htm) (дата звернення: 05.08.2012). — Назва з екрана.
  17. Re : Ченнелинги из инета [Электронный ресурс] // ФОРУМ ПЛЕЯДЫ / СТОЖАРЫ. Електрон. текст. дан. [Б.м.], 2000, 2002, 2005, 2007. URL: <http://pleiadesstozhary.4admins.ru/viewtopic.php?f=30&p=631> (дата звернення: 26.12.2012). — Назва з екрану.
  18. Сухов А. А. Феномен визионерства в творчестве Олдоса Хаксли / А. А. Сухов // Известия Уральского государственного университета. — 2007. — № 49. — С. 278–288.
  19. Фатюшин В. Осторожно: Ченнелинг! [Электронный ресурс] Владислав Фатюшин // Мир Анубиса «Аномальные новости». Електрон. текст. дан. [Б.м.], 2001-2011. URL: <http://anubis.sokrytoe.com/7696-ostorozhno-channeling.html> (дата звернення : 24.12.2012). — Назва з екрана.
  20. Ченнелинг [Электронный ресурс] // Энциклопедия заблуждений. — Библиотека Скептика. Електрон. текст. дан. [Б.м.], Февраль 14, 2012. URL: <http://skepdic.ru/channeling> (дата звернення: 02.12.2012). — Назва з екрана.
  21. Ченелинг I — XVI. Галактическая Семья: [сб. материалов]; Пер. с англ. : С. Грабовецкий, В. Ижакевич, И. Митрофанова. — К. : «София», 1999.
  22. Ченнелинг. Послания Старших Братьев человечества. Плеядеанцы отвечают на вопросы. Сущности, окружающие вас. [Электронный ресурс] // Сайт «СВЕТ — ВСЕМ! — Учения Владык». Електрон. текст. дан. [Б.м.], Последняя редакция сайта — 29.11.2010г. URL: <http://svetra.ru/index.html> (дата обращения: 21.12.2012). — Назва з екрану.
  23. Щедрін А. Т. Міфологема «Жива Земля» в контексті «вторинної» міфотворчості: (соціокультурні аспекти) / А. Т. Щедрін // Культура України: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2005. — Вип. 15. — С. 27–47.
  24. Щедрін А. Т. Міфологема «Жива Земля» як феномен «вторинної» міфотворчості: (напрямки еволюції у світоглядній свідомості сьогодення) / А. Т. Щедрін // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. : «Теорія культури та філософія науки». — Х., 2005. — № 660. — С. 75–85.
  25. Щедрин А. Т. Философско-культурологический анализ спиритизма в творческом наследии Т. И. Буткевича / А. Т. Щедрин // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 980. Сер. : «Теорія культури та філософія науки». — Х., 2011. — Вип. 47. — С. 174–185.
  26. Щедрин А. Т. Ченнелинг: метаантропологические установки как показатель космозации религиозного сознания / А. Т. Щедрін // Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральності особистості. Релігійні цінності як фактор формування соціальної ідентичності. Матеріали

- XXVIII Міжнар. наук-практич. конф. 26 листоп. 2010 г. — Донецьк, 2010. — С. 35–39.
27. Щедрін А. Т. Ченнелінг як індикатор динаміки постмодерної релігійності: філософсько-релігієзнавчі, культурологічні виміри / А. Т. Щедрін // Культура України: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2013. — Вип. 40. — С. 150–160.
28. «НЛО. Калейдоскоп». — СПб. — 2013. — № 4 (749). — С. 24.
29. «Затерянные миры». — К., 2013. — №2 (155). — С. 12.

*Надійшла до редколегії 15.03.2013 р.*

УДК 113/119:001.83(477)

О. С. АКИМЕНКО

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ УНІВЕРСАЛІЙ КОСМІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

*Досліджуються особливості артикуляції фундаментальних положень філософсько-культурологічної концепції космізму в українському науковому дискурсі.*

**Ключові слова:** українська культура, космізм, науковий дискурс, вітчизняні вчені-природознавці

*Исследуются особенности артикуляции фундаментальных положений философско-культурологической концепции космизма в украинском научном дискурсе.*

**Ключевые слова:** украинская культура, космизм, научный дискурс, отечественные ученые-естественники

*The features of the articulation of the fundamental provisions of the philosophical-cultural concept cosmism in Ukrainian scientific discourse.*

**Key words:** Ukrainian Culture, Space Art, the scientific discourse, our scientists-naturalists

На зламі століть під впливом сучасних геополітичних і соціокультурних тенденцій українське суспільство постало перед необхідністю переформатизації звичної картини світу. Проте в процесі моделювання нової світоглядної парадигми доводиться шукати відповіді на безліч складних запитань, вирішувати суперечливі завдання. Переважно це стосується державного статусу, економіко-правових відносин, соціальної стратифікації, культурних моделей, національних цінностей України. Чи не найголовнішою перепорою в сподіваннях на успішне становлення національної свідомості стала давня незавершеність модерних трансформацій в Україні, базовими принципами якої є раціоналістичний підхід до сприйняття універсуму з акцентом на дискретності його складових. Протириччя модерністського типу були посилені на вітчизняних теренах зародками постмодерністської культурної ситуації, яка розглядає Всесвіт через поняття єдиного живого організму, «відкритої неврівноваженої термодинамічної системи з непередбачуваними особливостями функціонування та напрямками розвитку» [2, с. 184].



Постмодерністська наукова парадигма дискредитує фігуру науковця, яка в соціокультурному просторі модерну набула неабияких авторитету та пошани. Стратегічна мета компрометуючих заходів — лобювати ідею інтеграції різних форм суспільного буття (релігії, мистецтва, науки тощо); подолати наслідки глибокої прірви, яка утворилася між ними багато століть тому, але була легалізована лише в добу модерну; зробити науковців толерантнішими до представників інших дискурсів (міфологічного, релігійного, побутового, паранаукового тощо); створити концепцію еволюції як дискретного катастрофічно-парадоксального розвитку (Жан-Франсуа Ліотар, фр. Jean-Fran ois Lyotard). Подібне уявлення про знання спрямовує до методологічно-дисциплінарного синтезу різноманітних форм осмислення універсуму на концептуальній основі науково-світоглядної теорії космізму.

**Мета** — виявити та дослідити стан верифікації фундаментальних принципів космізму у вимірі вітчизняної науки.

Вивчення та систематизація ідей космізму розпочалися в першій половині ХХ ст. У радянські часи одними з перших, хто звернулися до творчості космістів, були О. Д. Урсул і М. К. Гаврюшин. У 80 — 90рр. публікуються праці М. М. Моїсеєва, С. Г. Семенової, А. Г. Гачевої, Ф. І. Гіренко, В. В. Казютинського, О. Д. Куракіної, В. О. Кутирьова, В. М. Дьоміна, які присвячені проблемам ноосфери. Наразі концепцію космізму досліджують вчені під час апелювання до різних підходів, інтерпретацій, методологій. Наприклад, соціологічні та психологічні аспекти космізму розглядають В. О. Мележик, Ю. О. Харламов, О. І. Зеліченко, М. Л. Константинова, Ж. С. Журибіда, О. В. Козлов; питання духовності в третьому тисячолітті висвітлюють Н. В. Гусєва, Л. М. Максимова, В. О. Розумний; проблеми екологічної культури бентежать О. М. Михальова, О. Н. Неженцева. Немало досліджень розкривають взаємозв'язок виміру космізму із сучасною наукою (В. В. Фролова, П. П. Гайденко, М. М. Моїсеєва, С. С. Хоружого). Проте комплексному вивченню українського контексту становлення та розвитку наукового напрямку цілісної концепції космізму приділяється недостатньо уваги. Саме це стимулює дослідницький інтерес.

У філософсько-культурологічному науковому дискурсі існує давня традиція використовувати поняття «космізм» поруч із етнонімом «російський», тобто пов'язувати цю дефініцію з певним географічним топосом, відразу давати локалізоване культурне визначення. Однак явище космізму, яким найчастіше позначають саме вектор розвитку російської філософської думки або, взагалі, тенденцію формування російської духовної культури кінця ХІХ — початку ХХ ст., виходить далеко за ті межі, які для нього встановлені науковою спільнотою. Як філософська течія та світоглядна орієнтація, основою яких є етика єдності, космізм — унікальне досягнення тривалого духовного розвитку світової цивілізації. Це не лише наукові знання, духовні практики, містичні інтуїції, які, безумовно, набули найяскравішого



вираження саме в російській культурі. Радше, це тип ставлення до Космосу, Всесвіту, Універсуму, яке виявляється в уявленнях про єдність людини та Космосу, живий взаємопов'язаний світ, відображається в емоційно-особистісному відчутті співпричетності, інтенціях окремих індивідів та суспільства в цілому.

У науковому категоріальному апараті термін «космізм» виникає у 20-х рр. минулого століття для позначення напряму анархізму-універсалізму, згідно з яким людина є співучасником космічної еволюції. Він закликав до планетарної єдності всіх живих істот, вивчав проблеми безсмертя та шукав методи продовження життя. У публіцистичній літературі цей термін закріпився тільки в 60-ті рр., що було пов'язано зі значним проривом в освоєнні космосу.

В історичному аспекті явище космізму постає як специфічний модус розвитку міфологічно-релігійного, філософсько-наукового, художньо-естетичного світогляду, який тягнє до холистичного погляду на відносини «людина-світ» і відображає особливості різних культурно-історичних моделей цивілізаційного розвитку людства. Іншими словами, космізм являє собою певний орієнтир у генезисі свідомості, конструюванні картини світу, який оперує категоріями цілого, гармонійного, стрункого, впорядкованого, розумно влаштованого, прекрасного, творчого.

Основи космізму сягають ще архаїчних часів. Відчуття глибинної причетності до космічного буття, думка про людину як мікрокосмос, який містить природні, космічні стихії та енергії, прагнення людини визначити своє ставлення до всього нескінченного в часі й просторі, характерні ще для ранніх індійської, китайської та грецької культур. Космологічні ідеї розглядалися в різних філософських, наукових, мистецьких, релігійних народних традиціях, зокрема й в українському ментальному вимірі. А. Ф. Гуцал і В. П. Кузьменко дійшли висновку, що «космопланетарна думка активно зароджувалася та розвивалася на осі Київ — Москва» [6].

Особливе місце проблема єдності людини й космосу як його невід'ємної складової посідає у вітчизняній філософії та природознавчих дисциплінах, які достатньо чітко пояснюють походження світу в процесі еволюції Всесвіту. В Україні, ймовірно, вперше змістовно та концептуально була висловлена думка про тотожність людини з усвітньо-космічною субстанцією в працях видатного мислителя, поета, педагога Григорія Савича Сковороди, цілісність і глибина роздумів якого співзвучні до творчості античних філософів-дослідників Платона (д. гр. Πλάτων) й Арістотеля (д. гр. Ἀριστοτέλης), німецького християнського містика, провидця Якоба Беме (нім. Jakob Böhme), шведського вченого-натураліста, теософа та винахідника Емануїла Сведенборга (швед. Emanuel Swedenborg) та ін.

Звертаючись до міфологічної спадщини багатьох народів і філософської думки доби Відродження, а також на основі наукових досягнень XVIII ст., Г. С. Сковорода створив оригінальне вчення

про єдність макрокосмосу (навколишнього світу природи) та мікрокосмосу (світу символів людини). «Увесь світ, — писав Г. С. Сковорода, — складається з двох натур: одна видима — тварь, інша, невидима — Бог; Бог усю тварь досліджує та вміщує в Себе» [11, с. 115]. Проте не лише навколишнє середовище, але й сама людина в Сковороди складаються з двох натур: зовнішньої та внутрішньої, видимої та невидимої, тілесної та духовної, тлінної та вічної, мінливої та постійної. Хоча Сковорода надавав невидимій натурі, нематеріальній складовій будови Всесвіту безумовної переваги, проте неодноразово відзначав її тісний зв'язок, взаємозалежність із природою видимою. Космологічна концепція видатного вітчизняного філософа стверджує, що існують три світи: великий, або макрокосмос («обительний мир», «тварь», світ речей, видима натура, Всесвіт); малий, або мікрокосмос (людина); символічний (Біблія, міфологія). Важливе місце в цій теорії посідає питання співвідношення між сутністю і явищем, формою і матерією: сутність — невидима духовна натура, світ речей; явище — матеріальний світ, видима натура, яка об'єктивно існує. Сутності відповідає матерія (або речовина: світ речей, «тварь», видима натура, рухлива, мінлива, минуца, зовнішня), матерії — форма («нематериальное в предметах», «невидимое в предметах», боже ество, внутрішнє, вічне). Згідно зі вченням Сковороди, великий світ — Усесвіт — розглядається як нескінченний і безмежний, який складається з багатьох світів; людина — це мікрокосм, модель великого світу, його копія в зменшеному розмірі, яка містить у собі всі особливості Всесвіту (макрокосмосу).

Космологічні ідеї, розроблені Г. С. Сковородою стосовно поділу всієї реальності на видиму і невидиму природи, поділяв Памфіла Данилович Юркевич, який через століття спочатку навчався, після — викладав у Київській духовній академії та якому належить авторство своєрідної концепції «філософії серця», або кордоцентризму. Саме цього вітчизняного мислителя визнавав своїм духовним наставником В. С. Соловйов, один з перших російських філософів світового рівня та генератор концепцій космізму у філософії ХХ ст. Юркевич визначає три сфери буття: царство ідей, або «вічної правди» (ноуменальний світ); царство розумних істот (реальний світ) і царство ілюзорного існування тілесності (феноменальний світ). Між цими світами існує активна взаємодія, яка гармонізує весь світ. Зрозуміти її можна тільки серцем, тією діяльністю людської душі, яка стоїть вище за розум. Розкриваючи глибину «серцевої філософії», Юркевич як і Г. С. Сковорода, М. В. Гоголь, представники Кирило-Мефодіївського товариства, вважає, що серце «є хранитель і носій усіх тілесних сил людини <...>, осередок душевного та духовного життя <...>, різноманітних душевних відчуттів, хвилювань і пристрастей <...>, морального життя <...>; воно є «седалище» волі та її бажань <...>, усіх пізнавальних дій душі <...> Серце є скрижаль, на якому зображений природний моральний закон» [17, с. 69–72]. Отже, світ як система

взаємозалежних зв'язків між людиною, природою, соціумом, космосом існує та відкривається, на думку П. Д. Юркевича, передусім для глибокого серця, а звідси — для мислення.

Космопланетарна свідомість, у якій яскраво виражена специфіка українського національного світогляду, основні його культурно-ціннісні універсалії, була притаманна й іншому видатному мислителю України Опанасу Івановичу Булгакову, який, як і його співвітчизники й однодумці, викладав у Києво-Могилянській академії, тільки вже на зламі XIX–XX ст. [Детальніше див.: 7]. На основі філософсько-релігієзнавчих праць О. І. Булгакова («Старокатолическое и христианско-католическое богослужение», «Церковь и ее отношение к прогрессу», «О просвещении народов», «О свободе человека христианина», «Французское духовенство в конце XVIII в.») можна переконатися в тому, що він був прихильником християнських ідеалів братерства, рівності та свободи, мріяв про влаштування суспільства згідно з моральним законом — усі ці положення формують концептуальний зміст космізму. Свої погляди на світ як цілісну систему взаємозв'язків людина-Всесвіт, що Царство Боже не може мати земного, матеріального характеру, він духовно заповідав своєму синові, великому письменнику-космісту Михайлу Опанасовичу Булгакову, авторові грандіозної космічної епопеї часів громадянської війни «Біла гвардія» та космогонічного філософсько-християнського роману «Майстер і Маргарита».

Україна виявилася надзвичайно плідною щодо науково-технічних проєктів, пов'язаних з матеріальним утіленням космопланетарних ідей. Так, усесвітньо відомий український науковець Михайло Іванович Туган-Барановський, який наприкінці XIX ст. першим розробив учення про закономірність циклічності економічної динаміки та створив теорію кооперативності, вважає себе однодумцем Канта і Достоевського, носієм того світогляду, який визначає людську особистість за вищу цінність, «нескінченно складну індивідуальність, яка ніколи не повторюється» [13, с. 440], водночас еквівалентну будь-якій іншій особистості та всьому людству. Ідеї М. І. Туган-Барановського стосовно рівноцінності людей, етичної моральності, художньої інтуїції, містично-пантеїстичної причетності до всього живого на Землі й у Всесвіті були спробами відшукати нову соборність. Її концептуальний зміст, який, згідно із С. М. Татарниковою, «повинен вінчати всі теоретичні побудови мислителя» [12, с. 70], Туган-Барановський виклав в оригінальному філософському вченні про кооперацію. Основою наукової інтерпретації соборності є достатньо песимістичне (або, можливо, тверезе) переконання в недосяжності остаточного ідеалу суспільства вільних людей, як згодом скажуть — ноосферного рівня розвитку людства.

Філософсько-соціологічні роздуми М. І. Туган-Барановського сприяли відкриттю видатним ученим Миколою Дмитровичем Кондратьєвим циклів кон'юнктури, які ввійшли до світової науки під

назвою «довгих хвиль Кондратьєва», а також створенню основи теорії соціальної економії та соціоекогенезу суспільства. Однак перші спроби дослідити це проблемне поле зробив в Україні ще наприкінці XIX ст. Сергій Андрійович Подолинський. На основі результатів досліджень в багатьох галузях науки: механіки, фізики, хімії, біології, енергетики, психології, економіки та ін., — С. А. Подолинський розкрив енергетичні відмінності між живою (органічною природою) та мертвою (не природною) формами матерії; розвинув учення про взаємовплив людської праці та процесів розподілу, перетворення, збереження енергій; показав, як завдяки творчій діяльності відбувається мінімізація небезпечних наслідків ентропії, накопичення та зростання енергії, необхідної для задоволення людських потреб; проаналізував генезис співвідношення біологічного та соціального в природі та суспільстві. Подолинський стверджує, що «основною метою праці людини повинно стати абсолютне збільшення енергетичного бюджету нашої планети» [9, с. 159], а також забезпечення протидії стихійно-руйнівним силам, які викликані саме недостатньою кількістю енергетичних ресурсів, невпинним їх розсіюванням. Перебуваючи на позиції космістської логіки мислення, Подолинський вважає, що збільшення населення планети та підвищення продуктивності праці сприятимуть накопиченню енергії, а тому — прогресу людства.

Еколого-економічне відкриття Подолинського значно вплинуло на подальший розвиток космістської думки в Україні. Так, природничо-наукове пояснення процесу праці українського вченого, які згодом дістали назву «закони Подолинського», надихнуло талановитого дослідника, філософа, громадського діяча, засновника та першого президента Української академії наук Володимира Івановича Вернадського у 20-і рр. XX ст. на створення концепції ноосфери. А. Ф. Гуцал і В. П. Кузьменко відзначають: «Як учений Вернадський замкнув вершину тріади української космопланетарної наукової думки: Подолинський — Туган-Барановський — Вернадський, а як автор «Філософських думок натураліста» — філософську космогонічну тріаду: Сковорода — Юркевич — Вернадський» [6].

Учення про ноосферу являє собою науково обґрунтовану рефлексію стосовно цілісності Космосу та місця в ньому людини. На противагу антропоцентричній світоглядній традиції Західної Європи, яка була започаткована в добу Відродження, В. І. Вернадський у своїй космологічній концепції розглядає людство та біосферу як два взаємозалежні елементи однієї складної живої системи. Виникнення життя вчений пояснює як закономірний результат світової еволюції, а становлення свідомості в процесі вдосконалення різних форм матерії — через ідею переходу біосфери на новий рівень розвитку — ноосферу, подальшу еволюцією Космосу, тобто зумовлює розвиток усіх життєвих процесів космічною інтенціональністю. Вернадський зазначає: «Під впливом наукової думки та людської праці біосфера переходить у новий стан — ноосферу <...> Зі швидкістю, яку можна

порівняти з темпами розмноження, з геометричною прогресією в часі, створюються та зростають у біосфері безліч нових для неї природних тіл і нових великих природних явищ» [1, с. 27–28]. Рушійною силою трансформації та еволюції усіх форм життя слід уважати наукову думку як планетарне явище в нерозривній єдності природного середовища та космічної величі, органічному взаємозв'язку всіх складових Усесвіту. В. І. Вернадський довів, що навколишня реальність не є самодостатньою одиницею, до якої адаптуються живі організми, як це стверджувала домінуюча до тих часів концепція дарвінівського еволюціонізму: вона поряд з іншими планетарними величинами впливає на швидкість, інтенсивність і результативність еволюційного руху.

Ідеї нерозривної єдності людини та Космосу Подолинського і Вернадського гармонійно долучилися до антропологічного світогляду видатного фізика Миколи Олексійовича Умова, який майже половину свого плідного дослідницького життя працював у Новоросійському (нині — Одеському) університеті. Одним з перших Умов почав розробляти теорію антропного принципу, головна ідея якого полягає в намаганні зрозуміти людину як конструктивний імпульс до виникнення Всесвіту, виявити її вплив на еволюцію Космосу, встановити зв'язок між розвитком цивілізацій і космічними явищами. Іntenцією людської діяльності та космічних процесів учений називає збереження й удосконалення різних форм життя: «Живе, як усі явища природи, розвивається в напрямі найімовірніших форм, найздібніших до боротьби за життя, найстійкіших до цього моменту. І в цьому напрямі виник на Землі розум у всеозброєнні наукового знання: це — остання ставка живого! Остання ставка!» [15, с. 128]. Умов вважає, що законом концентрації та перетворення енергії керується весь Всесвіт, зокрема людина.

Космопланетарний погляд на людину був притаманний ще одному вітчизняному дослідникові біологу Миколі Григоровичу Холодному, який вірив, що «людина, незважаючи на істотні особливості створеного нею життєвого середовища, продовжує залишатися невід'ємною частиною космосу, яка повністю підкоряється його законам» [16, с. 142]. М. Г. Холодному належить вітчизняна редакція природничо-наукової концепції космізму — антропокосмізм, який змінивши антропоцентричну картину світу, сприяє виробленню суспільних взаємовідносин на нових етико-екологічних засадах. Величезну відповідальність за майбутнє всього Космосу Холодний покладає на людину та її розум: «Саме в людині жива природа досягла того ступеня еволюції, на якому в її житті та подальшому розвитку починають набувати пріоритетного значення розум, свобода волі та моральні ідеали. Розум надає можливість людині передбачати наслідки своїх вчинків, свобода волі — спрямовувати їх до визначених цілей» [16, с. 178].

Світоглядна концепція антропокосмізму, яка, на думку Н. В. Турпак, «є україно-ментальним явищем, оскільки в ньому чітко проявляється важливий архетип української духовної

культури — "сковородинської людини"» [14, с. 208], стала перспективною для подальшого розвитку науки, а саме: сприяла відкриттю законів термодинаміки, які відображають нелінійні, стохастичні, кооперативні й ін. властивості відкритих саморегульованих систем; передбачила створення Олександром Олександровичем Богдановим загальної організаційної науки — тектології, пов'язуючи її з протистоянням креативної сили людства процесам дисипації космічної енергії; була імпортована в наукову діяльність Іллі Романовича Пригожина, творця сучасної наукової синергетичної парадигми, яка досліджує закономірності взаємодії частин і цілого системи.

На дослідницьких теренах України поряд із філософсько-науковими космопланетарними теоріями виникла й плеяда авторів інженерно-технічних проектів освоєння космічного простору — насамперед, це Сергій Павлович Корольов і Юрій Васильович Кондратюк. Значного визнання набув сучасний лідер парадигми циклічності соціокогенезу Юрій Володимирович Яковець.

Таким чином, майже одночасно й незалежно один від одного вітчизняні вчені-природознавці М. І. Туган-Барановський, С. А. Подолінський, В. І. Вернадський, М. О. Умов, М. Г. Холодний та багато інших сформулювали визначення інтернаціонального культурного явища космізму, згідно з яким Усесвіт є живим організмом із взаємодіючими та взаємозалежними елементами, серед яких можна розглядати й рефлексуючу людину. Надзвичайно перспективним відкриттям у процесі глибоких роздумів над питаннями нерозривної єдності людини та Космосу, успішним результатом дослідницьких розвідок означених науковців стало термінологічне й змістовне оформлення антропного принципу, який зумовив перекодування домінуючої в природознавстві тих часів космоцентричної картини світу на антропокосмічну.

Життєдайні принципи космізму, закладені українськими дослідниками в галузі природознавчих наукових дисциплін, набули особливого значення наприкінці минулого століття, коли у зв'язку із загрозою для природного середовища людською діяльністю актуалізувалася необхідність зміни стилю мислення, напрямів суспільного виробництва. Науково-теоретичними засадами для мінімізації негативних перспектив нерозважливих вчинків людини, уникнення катастрофічних наслідків її агресивного втручання в плін космічних процесів, запобігання цілковитому знищенню «антропності у світі» (В. С. Степин, Л. Ф. Кузнецова) можуть стати світоглядні орієнтири космізму.

Перспективи подальших досліджень полягають у глибокому вивченні історії та особливостей виникнення, розвитку, адаптації культуротворчих ідей космізму в Україні; у розгляді впливу концептуальних положень космізму на формування української ментальності, вироблення нових стратегій ідентифікації, сприяння збереженню Україною традиційних міфологем та набуттю нових культурно-ціннісних універсалій; ретельному аналізові механізмів виявлення космопланетарного



(антропокосмічного) світогляду у вітчизняній художній культурі, зокрема в арт-просторі сучасної медіакультури України.

### Список літератури

1. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста / В. И. Вернадский; сост. М. С. Бастракова [и др.]; редкол. М. Яшин (пред.) [и др.] // АН СССР. — М. : Наука, 1988. — 520 с.
2. Дротянюк Л. Г. Український контекст філософії космізму / Л. Г. Дротянюк // Універсальні виміри української культури; НАН України. Укр. філос. фонд. — Одеса : Друк, 2000. — 216 с. — С. 184–186.
3. Кирилюк О. С. Універсально-культурні виміри філософії космізму / О. С. Кирилюк // Універсальні виміри української культури; НАН України. Укр. філос. фонд. — Одеса : Друк, 2000. — 216 с. — С. 187–196.
4. Кузьменко В. П. Генетическая общность формирования космопланетарной парадигмы / В. П. Кузьменко // Идеи Н. К. Кондратьева и динамика общества на рубеже третьего тысячелетия. Материалы ко II Междунар. кондратьев. конф. (Санкт-Петербург, 1995 г.) / науч. ред. и авт. вступ. ст. Ю. В. Яковец ; введ. Л. Абалкина. — М. : МКФ, 1995. — 523 с. — С. 43–52.
5. Кузьменко В. П. Українські генетичні корені космізму та есхатологізму історіософії Володимира Соловйова та Миколи Бердяєва [Електрон. ресурс] / В. П. Кузьменко // Метаморфози свободи: спадщина Бердяєва в сучасному дискурсі : український часопис російської філософії: Вісник Товариства рос. філософії при Укр. філософ. фонді: зб. наук. пр. Вип. 1 / редкол.: Т. Суходуб (відп. ред.) [та ін.]. — К. : ПАРАПАН, 2003. — 646 с. — С. 230–246. — Режим доступу: <http://iee.org.ua/ua/publication/14/>. — Назва з екрана.
6. Кузьменко В. П. Космопланетарні ідеї у творчості мислителів України та Росії: генетичний взаємозв'язок процесів формування космопланетарної думки в Україні та Росії [Електрон. ресурс] / В. П. Кузьменко, А. Ф. Гупал. — Режим доступу: — <http://spilka.uaweb.org/library/kosmoplanet.html>. — Назва з екрана.
7. Лазебник И. С. Отец Мастера [Электрон. ресурс] / И. С. Лазебник // Альманах библиофила. — М. : Книголюб, 1993. — Т. 28. — С. 108–113 — Режим доступа : <http://proza.ru/2005/04/08-10>. — Загл. с экрана.
8. Патлань Ю. В. «Огонь — тональность всего мира...» : космическое мироощущение в поэзии Павла Тычины [Электрон. ресурс] / Ю. В. Патлань // Космическое мировоззрение — новое мышление XXI века. Матер. Международной науч.-общественной конференции. 2003. : В 3 т. Под ред. В. В. Фролова [и др.]. — М. : Международный Центр Рерихов, 2004. — Т. 3. — 504 с. — Электронная библиотека Международного Центра Рерихов. — Режим доступа : <http://lib.icr.su/node/1139>. — Загл. с экрана.
9. Подолинский С. А. Труд человека и его отношение к распределению энергии / С. А. Подолинский. — М. : Белые Альвы, 2005. — 160 с.
10. Скиба Н. В. Космос традиционной культуры украинцев как этическая вселенная и мир, сотворенный красотой [Электрон. ресурс] / Н. В. Скиба // Космическое мировоззрение — новое мышление XXI века. Матер. Международной науч.-общественной конференции. 2003. : В 3 т. Под ред. В. В. Фролова [и др.]. — М. : Международный Центр Рерихов, 2004. — Т. 3. — 504 с. — Электронная библиотека Международного



- Центра Рерихов. — Режим доступа : <http://lib.icr.su/node/1139>. — Загл. с экрана.
11. Сковорода Г. С. Твори: у 2 т. Т. 2. / Г. Сковорода ; редкол.: О. І. Білецький [та ін.]. — К. : Вид-во АН УРСР, 1961. — 623 с.
  12. Татарникова С. Н. Туган-Барановский: в поисках новой соборности (к 125-летию со дня рождения) / С. Н. Татарникова // Вестник Московского ун-та. Сер. 7. Философия. — 1990. — № 1. — С. 65–73.
  13. Туган-Барановский М. И. Социальные основы кооперации / М. И. Туган-Барановский; ред. Л. А. Булочникова. — М. : Экономика, 1989. — 495 с.
  14. Турпак Н. В. Світоглядні засади українського антропокозмізму / Н. В. Турпак // Українознавство. — 2010. — № 3. — С. 205–209.
  15. Умов Н. А. Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина. Роль человека в познаваемом им мире / Н. А. Умов // Русский космизм: Антология философской мысли: Сб. ст.; сост. С. Г. Семенова, А. Г. Гачева. — М. : Педагогика-Пресс, 1993. — 368 с. — С. 114–128.
  16. Холодный Н. Г. Избранные труды / Н. Г. Холодный ; гл. ред. К. М. Сытник. — К. : Наук. думка, 1982. — 443 с.
  17. Юркевич П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека / П. Д. Юркевич // Философские произведения. — М. : Правда, 1990. — 468 с. — С. 69–103.

Надійшла до редколегії 21.03.2013 р.

УДК 94(477.54/.62)"18/19"

Н. С. ПРИЛИПЧЕНКО

### НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ ХАРКІВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ — НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ІСТОРИОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ

*Проаналізовано стан та ступінь дослідження історії розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. Вирішується завдання критичного переосмислення накопичених в українській та російській історіографії фактичних матеріалів, висновків та узагальнень.*

**Ключові слова:** історіографія, Харківська губернія, народні художні промисли, кустарні промисли, народні майстри, соціально-економічний розвиток.

*Проанализированы состояние и степень исследования истории развития народных художественных промыслов в Харьковской губернии во второй половине ХІХ — начале ХХ века. Решается задача критического переосмысления накопленных в украинской и российской историографии фактических материалов, выводов и обобщений.*

**Ключевые слова:** историография, Харьковская губерния, народные художественные промыслы, кустарные промыслы, народные мастера, социально-экономическое развитие.

*The status and degree of research on the history of folk arts and crafts in the Kharkiv province in the second half of ХІХ — early ХХ century are analyzed. The problem of critical rethinking of accumulated in Ukrainian and Russian historiography the factual findings, conclusions and generalizations are solved.*

**Key words:** *historiography, Kharkiv province, folk arts and crafts, handicrafts, folk artists, socio-economic development.*

Актуальність теми визначається тим, що на Харківщині народні художні промисли традиційно посідали особливе місце серед інших ділянок української культури, були важливою складовою народного життя й потужною продуктивною силою соціально-економічного розвитку України. Наукове вивчення історіографії розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії протягом другої половини XIX — початку XX ст. дозволяє значно збагатити не лише культурологічну та соціально-економічну історію України, але й такі галузі вітчизняної науки, як історію мистецтва, етнологію, історичну регіоналістику тощо. Проте історіографічний аналіз пореформеного розвитку народних художніх промислів на Харківщині на тлі загальноукраїнських та світових історико-культурологічних досліджень донині не став для українських культурологів предметом спеціального вивчення. Ця обставина значною мірою й зумовила вибір теми наукової статті.

Дослідження й публікації, які містять окремі історіографічні аспекти розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст., численні й різноманітні за своїм форматом. Їхній аналіз свідчить: попередниками був зібраний й узагальнений певний фактичний матеріал, що стосується стану та ступеня історичного дослідження визначеної теми. Серед праць, присвячених окремим аспектам проблеми, слід особливо відзначити монографії та наукові статті Т.Г. Богомазової [5], А.К. Жука [18], Л. Мегки [26], І.М. Вановської [10] та деяких інших дослідників. Їх дослідження дозволяють визначити основні напрями та досягнення вивчення історіографії розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст., виробити основні пропозиції та рекомендації стосовно подальшого дослідження наукової проблеми.

**Мета:** стисло проаналізувати основні етапи, стан та ступінь дослідження попередниками історії розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст.; критично переосмислити накопичені в українській та російській історіографії знання, висновки й узагальнення, виділені в працях попередників раціональні ідеї та формулювання нових напрямків дослідження теми; сформулювати конкретні пропозиції та рекомендації щодо подальшого вдосконалення наукових культурологічних досліджень стосовно розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст.

Історіографічний аналіз свідчить, що культурологічна історія Харківської губернії другої половини XIX — початку XX ст. дотепер не стала предметом спеціального вивчення у вітчизняній та світовій історіографії, хоча окремі аспекти народних художніх промислів розглядалися фахівцями в галузі культурології, історичного

краєзнавства, етнографії, соціально-економічної історії. Основою періодизації історіографії розвитку народних художніх промислів на Харківщині є два критерії: по-перше, основні етапи історичного розвитку Слобідської України; по-друге, рівень розвитку вітчизняної наукової методології. Саме тому вся вивчена українська та російська література, яка присвячена досліджуваній проблемі, розглядається в межах трьох основних періодів: дорадянський (із середини XIX ст. до 1917 р.), радянський (з 1917 р. до кінця 1980-х рр.), пострадянський (з початку 1990-х рр. донині).

Характеризуючи перший період розвитку наукової думки з історії народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст., можна відзначити, що вже в 1860-ті рр. зроблено перші спроби наукового аналізу проблеми в основному у вигляді заміток і невеликих статей, розміщених у місцевих періодичних та неперіодичних виданнях. Наприклад, у праці І.С. Аксакова окремі культурологічні аспекти народних художніх промислів висвітлені в контексті дослідження торгівлі кустарними виробами на українських ярмарках [1].

У 1870 р. відбулися Перший всеросійський з'їзд фабрикантів і заводчиків та Другий з'їзд сільських господарів, під час яких обговорювалися заходи з розвитку кустарної промисловості. Це сприяло виходу друком нових наукових праць, зокрема з розвитку народних художніх промислів у пореформеній Харківській губернії. Головними організаторами практичного вивчення кустарної промисловості в цей період були такі загальноросійські об'єднання як Руське технічне товариство, яке в 1879 р. відкрило своє регіональне відділення в Харківській губернії, Товариство для сприяння російській промисловості й торгівлі, Вільно-економічне товариство, Російське географічне товариство. Так, у 1874 р. Російське географічне товариство опублікувало під редакцією О.О. Мещерського і К.І. Модзалевського відносно емний збірник матеріалів, які відображали стан народних художніх промислів у деяких регіонах Російської імперії, зокрема й у Харківській губернії. Однак ця праця була описово-статистичною, тому в ній майже не здійснено історико-культурологічного аналізу проблеми [27].

Рішучий крок у постановці й науковій розробці проблеми народних художніх виробництв був зроблений у численних статтях і коментарях до офіційних документів, зібраних у 16 томах Трудів Комісії по дослідженню кустарної промисловості Росії. Вони містили багатий фактичний матеріал про стан народних художніх промислів, які були зібрані місцевими кореспондентами. Не менш значну історіографічну цінність мають наукові статті, зібрані в Трудах Комісії по дослідженню кустарної промисловості Харківської губернії. Вони склалися з трьох томів й містили багатий фактичний матеріал. Наприклад, у першому томі, який підготував П. Єфименко, детально показаний розвиток кустарних промислів у Сумському повіті [34].

Багаті матеріали про окремі художні промисли у вигляді їх монографічного опису містилися в офіційних виданнях центральних відомств Російської імперії, які надруковані у збірниках під назвою «Отчеты и исследования по кустарной промышленности России» (видано 11 томів) і «Кустарная промышленность России» (видано 4 томи). В багатьох із цих публікацій розкривалися особливості народної декоративно-прикладної творчості в пореформеній Харківській губернії. Серед авторів переважали кустарні техніки та інші спеціалісти, котрі працювали в міністерствах і відомствах й безпосередніми обов'язками яких були збирання й аналіз інформації про стан кустарної промисловості всіх регіонів Російської імперії, тому статті у вищезазначених збірниках були багаті на фактичний культурологічний матеріал. Так, деякі особливості розвитку на Харківщині текстильних промислів детально досліджувала співробітниця Відділу сільської економіки й сільськогосподарської статистики А. Г. Доливо-Добровольська. Особливість її статей і монографій полягала в тому, що вони були тісно пов'язані із практичною діяльністю автора щодо поширення серед українських ткачів нових технологій домашнього ткацтва й удосконалених ткацьких верстатів [16; 17].

Серед наукових праць другої половини XIX — початку XX ст., присвячених аналізу розвитку народних художніх промислів на території Харківської губернії, численністю та ґрунтовністю виділялися перш за все дослідження істориків, етнографів, культурологів та економістів народницького напрямку. Приділяючи соціально-економічним проблемам значну увагу, розкриваючи самобутність економічного ладу Російської імперії, вони часто ідеалізували кустарні промисли. Так, В.П. Воронцов у своїх працях переконливо доводив на основі фактичного матеріалу здатність дрібного товарного виробництва існувати тривалий час поруч із великими заводами та фабриками [11; 12].

В основному оптимістично ставилися до долі народних художніх промислів на Слобожанщині такі дослідники: М. Ф. Сумцов, М. І. Петров, В. Л. Піотровський, В. В. Морачевський, К.М. Залеський, В. В. Іванов, В. Г. Колокольцев та ін. Характеризуючи кустарні промисли переважно як «народне виробництво», вони зуміли виявити в їх розвитку багато позитивних тенденцій збільшення чисельності народних майстрів, створення умов для виникнення нових виробництв, розширення їх географії, вдосконалення техніки і технології народних художніх промислів. Особливий інтерес серед цих праць для нас має дослідження О.Д. Твердохлебова, в якій детально описані художні якості виробів народних майстрів Охтирського повіту [33].

Остаточне утвердження культурологічних студій народних художніх промислів Харківщини відбулося завдяки дослідженням головного спеціаліста Відділу сільської економіки й сільськогосподарської статистики С.О. Давидової, яка наприкінці XIX — початку XX ст. стала одним з найавторитетніших дослідників жіночого

кустарництва в Україні. Часті відвідування С. О. Давидовою Харківської та інших українських губерній мали важливі науково-дослідницькі результати, вона стала фактично першою дослідницею українських художніх текстильних промислів. У написаній С. О. Давидовою в співавторстві з К. М. Полоцькою, К. І. Беренс і К. О. Сви-дерською монографії, спеціально присвяченій дослідженню історії жіночих художніх промислів у Російській імперії, та в її одноосібних численних наукових статтях розкрито головні особливості розвитку цих промислів у Харківській губернії [14; 15].

Серед виданих у Харківській губернії наприкінці XIX — початку XX ст. наукових праць, спеціально присвячених аналізу розвитку народних художніх промислів, слід назвати статтю В. О. Бабенка «Коцарство в Харьковской губернии», розміщену в матеріалах дванадцятото археологічного з'їзду 1902 р. У ній розглянуті губернська географія коцарства й особливості розвитку художнього текстильного виробництва в Харківській губернії [4].

На початку XX ст. до вивчення розвитку на Харківщині народних художніх промислів усе активніше стали звертатися дослідники-етнографи. Особливе місце в історіографії проблеми посіли етнографічні праці М. Ф. Сумцова. У різних виданнях, переважно в «Киевской старине», «Этнографическом обозрении», «Сборнике Харьковского историко-филологического общества», «Русском филологическом обществе», М. Ф. Сумцов надрукував близько 300 наукових і публіцистичних статей та заміток. Деякі регіональні особливості еволюції народних художніх промислів в Охтирському повіті Харківської губернії він охарактеризував у своїх «Очерках народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)» [30]. Загалом по Харківській губернії окремі аспекти розвитку народних художніх промислів розглянуто в класичній праці М. Ф. Сумцова «Слобожане. Историко-этнографична розвідка» [31].

Дорадянський період історіографії проблеми характеризувався використанням фрагментарних даних про розвиток народних художніх промислів, здебільшого оснований на матеріалах опитування, анкетних і особистих обстеженнях. Особливістю вивчення народних художніх промислів Харківщини в роки громадянської війни та НЕПу було те, що у першу чергу розглядалися нові культурологічні проблеми, які на попередньому етапі майже не вивчалися. Характерним при цьому було прагнення дослідників перейти від деталізації до узагальнення, що набуло найбільшого відображення в працях А. Зарембовського «История и техника тканья украинских килимов» [21] та Б. Крижановського «Орнамент украинских и румынских килимов» [24]. Новий фактичний матеріал і висновки про особливості історичної еволюції народних текстильних промислів Харківщини висвітлено також у працях С. А. Тарануценка «Мистецтво Слобожанщини XVII-XVIII вв.» [32] та В. Потресова «Промышленность Харьковской

губернії до війни и в настоящее время» [28], яким удалося значно розширити характеристику історичної проблеми, що розглядається, уточнити етапи її розвитку й географічні межі. В цілому дослідження 1920-х рр., які вже були частково побудовані на принципах історичної культурології, часто ставали першими радянськими працями, в яких узагальнено та систематизовано статистичний матеріал про участь населення Харківської губернії в дрібних художніх виробництвах.

Починаючи з 1928 р., а особливо з початку 1930-х р. вивчення історії та національних і художніх особливостей народних промислів значно скорочується. Лише кінець 1950-х – 1960-ті р. стали періодом відродження в культурологічній та історичній науках інтересу до дослідження народних художніх промислів в Україні, що набуло певного висвітлення в працях з історії пореформеної Харківської губернії. Нові історико-культурологічні дослідницькі підходи й ідеї з великими труднощами пробивали собі шлях в офіційній науці. На цьому історіографічному фоні істотно вирізнялися масштабні дослідження таких видатних українських істориків, етнографів, культурологів як А. Г. Слюсарський, О. К. Жук, Є. В. Арофікін, Т. В. Кара-Васильєва та ін. Зокрема, в монографії А.Г. Слюсарського розглянуто основні історичні умови формування кустарних осередків у контексті соціально-економічного розвитку Слобожанщини протягом XVII-XVIII ст. [29]. В статтях і монографіях О.К. Жука «Про розвиток килимарства на Україні в дорадянський період» (1961 р.), «Дожовтневі українські килими з геометричним орнаментом» (1962 р.), «Українські народні килими (XVII — поч. XX ст.)» (1966 р.) розкрито передумови широкого розвитку килимарського промислу, напрями та форми участі в ньому українського населення, визначені основні художні особливості народного килимарства на Харківщині [18; 19; 20]. В статті Є. В. Арофікіна «Українська народна тканина» (1983 р.) найбільший інтерес викликає спроба автора на документальних матеріалах уперше визначити загальну чисельність народних майстрів в Україні та регіональні особливості розвитку текстильних промислів [3]. У працях Т.В. Кари-Васильєвої досліджується художньо-образна структура української народної вишивки, проаналізоване традиційне і нове в полтавських рушниках [22; 23]. У цих дослідженнях історична еволюція художніх промислів і ремесел у Харківській губернії другої половини XIX — початку XX ст. розглядалася лише фрагментарно, проте авторам удалося розкрити духовний зміст народного декоративно-прикладного мистецтва, його сутність як особливого типу художньої творчості, що розвивається за своїми законами й творчими принципами. Особливе значення для нинішнього часу має їх глобальне бачення української художньої культури в єдності, взаємозв'язку й взаємовпливі всіх культурних елементів.

Загалом, в історіографії радянської епохи історико-культурологічна проблема, що нас цікавить, не була розкрита достатньо широко.



Дослідникам удалося висвітлити лише окремі аспекти історичного розвитку різних художніх народних промислів в українських губерніях Російської імперії, зокрема й у пореформеній Харківській губернії. Проте поза увагою дослідників залишилися такі аспекти проблеми, як етнокультурні особливості народної декоративно-прикладної творчості, проблема зникнення народних художніх промислів та їх збереження в умовах масової культури, еволюція художніх якостей народних художніх виробів в умовах пореформеної модернізації технологій кустарної промисловості та ін.

Останній, третій, етап у розвитку історіографії означеної проблеми, який розпочався з 1990-х рр. й триває донині, характеризується спробами вітчизняних та зарубіжних дослідників вивчати місце народних художніх промислів в історії України з позицій культурології. Особливу увагу історики та культурологи стали приділяти вивченню народного виробничого досвіду, ідентичності українських народних майстрів, творчого бачення світу. В умовах української незалежності вітчизняні дослідники стали по-новому оцінювати роль персонального досвіду народних майстрів, приділяти більше уваги культурологічним аспектам вітчизняної історії. Саме в цей період, з виникненням поняття культурологічна історія, значно розширюється коло дослідників українських народних художніх промислів. Поряд з культурологами й істориками вивченням народні промисли вивчали мистецтвознавці, археологи, етнографи, технологи й інші фахівці. Їхні праці допомагають уточнити походження мотивів і образів слобожанського народного декоративно-прикладного мистецтва, що створювалися протягом другої половини ХІХ — початку ХХ ст. й досі зберігаються в творах народних майстрів.

Приклади вдалого використання культурологічних підходів у справі наукового вивчення розвитку домашніх текстильних промислів і ремесел у пореформеній Україні, зокрема й у Харківській губернії, знаходимо в працях С. А. Антоновича, О. О. Боряк, П. Ганжи та багатьох інших авторів. Їх збиральницька та наукова діяльність забезпечили активну практичну роботу з майстрами художніх промислів. Зокрема, значний внесок у дослідження українського декоративно-прикладного мистецтва зробили С. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай та М. Є. Станкевич, котрим у роки становлення української незалежності належав пріоритет у порушенні питання про нагальну необхідність подальшої розробки наукової методології культурологічного дослідження народних промислів. У праці «Декоративно-прикладне мистецтво» вони, зокрема, зауважували, що тільки вдосконалюючи методику вивчення, українські культурологи й історики зможуть подолати дефіцит матеріалів, яким вони змушені користуватися [2].

На загальному тлі наукових досліджень з українського декоративно-прикладного мистецтва в останні роки істотно вирізнялися статті та монографії О.О. Боряк, присвячені етнографічним аспектам



народного ткацтва другої половини XIX — початку XX ст. Головне досягнення — досконале вивчення українських народних обрядів та вірувань, пов'язаних з ткацтвом. [6; 7; 8].

В останні роки в сфері вивчення українських істориків та культурологів стали відображатися важливі аспекти народних художніх промислів Слобожанщини. На сучасному етапі, у період політичних і соціально-економічних реформ, період національно-культурного відродження українського суспільства у вітчизняній історіографії найактуальнішими стають питання відродження в Україні традиційних народних промислів і ремесел. Саме тому 2010-ті рр. позначилися збільшенням кількості праць з окремих проблем розвитку українських народних художніх промислів в Україні, поглибленням раніше поставлених питань, розширенням наукової тематики. Прикладами реалізації названих тенденцій можуть слугувати праці В. Малини «Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX — початок XX ст.» [25], П. Ганжи [13], І.М. Вановської [9; 10]. Особливо змістовні дослідження Є.І. Шевченка, присвячені історії української народної деревообробки та текстильним промислам [35; 36]. Отже, за останнє десятиліття дослідження в галузі культурологічної історії Харківської губернії другої половини XIX — початку XX ст. збагатилися новими здобутками. Проте їх недостатньо, щоб скласти цілісну картину побутування в цей час народних художніх промислів. Зафіксований фактичний матеріал недостатньо висвітлює окреслену проблему, оскільки до цього часу подавався, загалом, фрагментарно.

Проаналізувавши історіографію з теми дослідження, можна дійти висновку, що вона повністю відображає складність, багатогранність і динамізм, характерний для розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст. Кількість опублікованих праць і глибина висвітлення в них різних аспектів народних промислів Харківщини свідчать, що обрана тема не часто перебувала в полі зору культурологів, істориків, етнографів, економістів, земських діячів, публіцистів й не посіла помітного місця в дорадянській, радянській, а згодом й у пострадянській науковій літературі. Нині немає комплексного дослідження розвитку художніх промислів у Харківській губернії протягом другої половини XIX — початку XX ст., де всі процеси були б розглянуті в єдиному територіальному й хронологічному контексті. Проте розробка обраної проблеми була розпочата вченими ще в середині XIX ст. й триває до нашого часу. Обрана історіографічна проблема тривалий час ігнорувалася вітчизняною культурологічною наукою. Проаналізовані праці попередників не розставили однозначних акцентів у питанні розвитку народних художніх промислів у Харківській губернії протягом другої половини XIX — початку XX ст., а лише окреслили коло невирішених проблем. Тому можна констатувати, що загалом у вітчизняній та світовій історичній літературі створена достатня опорна база для подальшого вивчення культурологічних аспектів історичного розвитку

на Харківщині народних художніх промислів. Тема художньої творчості слобожанських народних майстрів, їх місця у світовому культурологічному просторі дедалі більше цікавить багатьох сучасних дослідників як в Україні, так і в Росії.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні галузевих та регіональних особливостей розвитку народних художніх виробництв, еволюції технології та художніх засобів виразності народного текстильництва в Харківській губернії в другій половині XIX — на початку XX ст.

### Список літератури

1. Аксаков И. С. Исследования о торговле на Украинских ярмарках / И. С. Аксаков. — СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1858. — 390 с.
2. Антонович С. А. Декоративно-прикладне мистецтво / С.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. — Львів: «Світ», 1992. — 271 с.
3. Арофікін Є. В. Українська народна тканина / Є. В. Арофікін // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 4. — С. 42–45.
4. Бабенко В. А. Коцарство в Харьковской губернии / В. А. Бабенко // Труды двенадцатого археологического съезда в Харькове, 1902. — М. : Тип. В.И. Воронцова, 1905. — Т.3. — С. 371–372.
5. Богомазова Т. Г. Кустарные деревообрабатывающие промыслы украинцев в конце XIX — начале XX ст. / Т. Г. Богомазова. — СПб. : Изд-во Вести, 1999. — 164 с.
6. Боряк О. Народне ткацтво / О. Боряк // Пам'ятки України: Історія та культура. — 1998. — № 3-4. — С. 103–109.
7. Боряк О. Ткацтво в обрядах та вірованнях українців (середина XIX — початок XX ст.) / О. Боряк. — К. : Друкарня СП «Українська книга», 1997. — 201 с.
8. Боряк О.О. З історії вивчення ткацтва на Україні / Олена Боряк // Народна творчість та етнографія. — 1987. — № 5. — С. 53–58.
9. Вановська І. М. Жіноче кустарництво та перспективи його кооперування у другій половині XIX — на початку XX століття // Збірник наукових праць. Серія «Історія та географія» / Харків. нац. пед. ун-т. ім. Г. С. Сковороди. — Х. : Майдан, 2009. — Вип. 36. — С. 58–62.
10. Вановська І. М. Історіографія історії розвитку в Україні жіночого домашнього підприємництва у другій половині XIX — на початку XX століття // Збірник наукових праць. Серія «Історія та географія» / Харків. нац. пед. ун-т. ім. Г. С. Сковороди. — Х. : Майдан, 2011. — Вип. 40. — С. 223–227.
11. Воронцов В. П. Значение кустарных промыслов, общие условия их развития и меры их поддержания в России / В.П. Воронцов. — СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1902. — 27 с.
12. Воронцов В. П. Очерки кустарной промышленности России / В.П. Воронцов. — СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1886. — 233 с.
13. Ганжа П. Таємниці українського рукомета / П. Ганжа. — Київ: Мистецтво, 1996. — 190 с.
14. Давыдова С. А. Кустарная промышленность Владимирской, Курской, Полтавской, Бессарабской и Воронежской губерний / Софья Александровна Давыдова // Отчеты и исследования по кустарной

- промышленности в России. — СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1892. — Т.1. — С. 72–144.
15. Давыдова С. А. Очерк производства ковров в России / Софья Александровна Давыдова // Кустарная промышленность России. Женские промыслы в очерках С. А. Давыдовой, Е.Н. Половцевой, К.И. Беренс и Е. О. Свицерской. — СПб. : Тип. «Якорь», 1913 — С. 279–343.
  16. Доливо-Добровольская А.Г. Кустарное ткачество в губерниях: Киевской, Тамбовской, Воронежской, Симбирской, Витебской, Курляндской, Гродненской и Новгородской / А.Г. Доливо-Добровольская // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. — Петроград: Тип. «Содружество», 1915. — Т. 11. — С. 1–79.
  17. Доливо-Добровольская В. А. Кустарное ткачество на всероссийской нижегородской выставке / В. А. Доливо-Добровольская // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. — СПб. : Тип. В. Киршбаума, 1897. — Т. 4. — С. 99–111.
  18. Жук А. К. Дожовтневі українські килими з геометричним орнаментом / А. К. Жук // Народна творчість та етнографія. — 1962. — № 1. — С. 59–65.
  19. Жук А. К. Про розвиток килимарства на Україні в дорадянський період / А. К. Жук // Народна творчість та етнографія. — 1961. — № 2. — С. 92–98.
  20. Жук А. К. Українські народні килими (XVII — поч. XX ст.) / А. К. Жук. — К. : Наук. думка, 1966. — 151 с.
  21. Зарембский А. История и техника тканья украинских килимов / А. Зарембский. — Л. : Издание Гос. Русского музея, 1928. — 48 с.
  22. Кара-Васильева Т. В. Традиційне і нове в полтавських рушниках / Т. В. Кара-Васильева // Народна творчість та етнографія. — 1981. — № 5. — С. 45–52.
  23. Кара-Васильева Т. В. Художньо-образна структура полтавської вишивки / Т. В. Кара-Васильева // Народна творчість та етнографія. — 1980. — № 4. — С. 16–24.
  24. Крыжановский Б. Орнамент украинских и румынских килимов / Б. Крыжановский // Материалы по этнографии. — Л. : Издание Гос. русского музея, 1926. — Том 3. — Вып. первый. — 1926. — С. 19–44.
  25. Малина В. Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX — початок XX ст. / В. Малина. — Миколаїв: Артіль «Художній храм», 2007. — 448 с.
  26. Метка Л. Гончарство Харківщини середини XX століття (за матеріалами керамологічних експедицій) / Л. Метка // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 1. — С. 102–111.
  27. Мещерский А. А. Свод материалов по кустарной промышленности в России / А. А. Мещерский, К. Н. Модзалевский. — СПб. : Тип. Пантелеевых, 1874. — 4, 9, 630 с.
  28. Потресов В. Промышленность Харьковской губернии до войны и в настоящее время / В. Потресов // Хозяйство Харьковщины. — 1923. — № 6-7-8 (июль-сентябрь). — С. 3–11.
  29. Слюсарский А. Г. Социально-экономическое развитие Слобожанщины XVII — XVIII вв. / А. Г. Слюсарский. — Х. : Харьк. кн. изд., 1964. — 460 с.

30. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н.Ф. Сумцов // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — 1902. — Т. 13. — Ч. 4. — С. 1–57.
31. Сумцов Н. Ф. Слобожане. Исторично-етнографічна розвідка / Н. Ф. Сумцов. — Х. : Вид-во Союз, 1918. — 240 с.
32. Таранущенко С. А. Мистецтво Слобожанщини XVII-XVIII вв. / С. А. Таранущенко. — Х. : Вид-во музею укр. мистецтва, 1928. — 9 с.
33. Твердохлебов А. Д. Ахтырский уезд накануне XIX века (материалы для истории Ахтырщины) / А. Д. Твердохлебов. — Х. : Тип. «Печатное дело», 1913. — 73 с.
34. Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. Вып. 1. Кустарные, отхожие и некоторые сельские промыслы в Сумском уезде / [авт. текста П. Ефименко]. — Х. : Тип. губ. правления, 1882. — 111 с.
35. Шевченко Є. І. Народна деревообробка в Україні / Є. І. Шевченко. — К. : Артания, 1997. — 312 с.
36. Шевченко Є. І. Українська народна тканина / Є. І. Шевченко. — К. : Артания, 1999. — 416 с.

*Надійшла до редколегії 07.03.2013 р.*

УДК 316.776.3

М. М. ЛЮЗНЯК

### **СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ЕФЕКТИВНОСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОЇ КНИГИ XIX СТ.**

*На прикладі українських науково-популярних видань XIX ст. досліджено соціокультурні чинники ефективності та доцільності їх формування.*

**Ключові слова:** *українська науково-популярна книга, соціокультурний розвиток, інформаційне суспільство, соціальні комунікації, соціокультурна творчість.*

*На примере украинских научно-популярных изданий XIX в. исследованы социокультурные предпосылки эффективности и целесообразности их формирования.*

**Ключевые слова:** *украинская научно-популярная книга, социокультурное развитие, информационное общество, социальные коммуникации, социокультурное творчество.*

*One of the example of the ukrainian popular science publications of the 19th century, it has been investigated the sociocultural factor of the effectivity and expediency of their forming.*

**Key words:** *Ukrainian popular science book, social and cultural development, the information society, social communication, social and cultural creativity.*

Історія формування української науково-популярної книги — цікава і багатогранна сторінка в українській культурі. XIX ст. — початок її зародження як виду літератури. Подібна тематика ще не була предметом досліджень українських науковців.

Кожен етап у соціокультурному розвитку людства — це особливий стан, коли поєднується набутий і зафіксований у соціальній пам'яті досвід з неповторним контекстом існуючої нині реальної соціальної ситуації. Сучасний етап характеризується неабиякою складністю, оскільки вирішити проблему самозбереження і розвитку лише на рівні окремо взятого суспільства стає практично неможливим. Певні проблеми не є локальними і переходять у категорію глобальних. Відбувається паралельне співіснування явищ, протилежних за своєю сутністю і спрямованістю. З одного боку, процеси диференціації та наростання тенденцій децентралізації, автономізації, що супроводжується виникненням нових держав на світовій арені, з іншого — феномен масштабної інтеграції (реалізація створення єдиної Європи).

Сучасний період розвитку України як цивілізованої держави позачений об'єктивно закономірним процесом долучення до інформаційного суспільства, що є основою переходу економіки в її постіндустріальну фазу, формування правової громадянської держави, скерованих на підвищення життєвого рівня всього народу країни. Його характерною ознакою є посилення ролі знання, інформації, перетворення їх на головну цінність суспільства, нову економічну категорію, пріоритетний ресурс і рушійну силу соціально-культурного розвитку [1, с. 148–149].

У подібних умовах важливого значення набуває завдання формування інформаційного простору держави, як необхідного середовища для розвитку комплексної індустрії отримання, генерування, переробки й використання інформації, функціонування всіх інформаційних процесів, зокрема історичних [2, с. 42]. Однак актуальним було і залишається створення інформаційного простору соціальної сфери, в якій здійснюються всі форми, види, процеси культурної життєдіяльності людей, реалізуються соціальні перетворення, адже сучасне культурознавство розглядає культуру як універсальну характеристику всіх видів людської діяльності. Культура — не лише сукупність матеріальних та духовних надбань людства, «друга натура», яку створює людина для забезпечення своїх нагальних потреб, але і якісна характеристика людської діяльності, показник одухотворення різних аспектів людського буття, міра співвідношення «земного й небесного» в самій людині та результатах її творчої активності. Ступінь розвиненості, розгортання культури — це ступінь визволення людини, незалежності її поступу від «закона гріха і смерті» — насильних зовнішніх чинників — та міра свідомості, добровільної гармонізації своїх поривань із «досконалим законом свободи». Ступінь розвиненості культури особистості виявляється поміж іншим і в тому, наскільки людина орієнтується в історично визначених способах сприйняття світу, вміє вводити їх у діалог зі своїми потребами та розумінням світу, ускладненням буття в ньому. У понятті «культура» людина та її діяльність є синтезуючою основою, оскільки культура — це витвір

людини, результат її творчих зусиль. У культурі людина являє собою не тільки істоту, але і творіння, що створює себе, через суперечність формує внутрішню єдність.

Поняття ефективності соціальної комунікації розроблялося переважно в соціології масової комунікації (Б. Ірушин, С. Мельник), хоча окремі моменти висвітлювалися під час аналізу надійності інформації в межах теорії й методології (А. Волова, В. Паніотто, Ю. Яковенко), а також дослідження міжособистісної комунікації в її соціально-психологічному аспекті (Є. Головаха, Н. Паніна). Ефективність соціальної комунікації частково розглядалася у сфері соціології політики (С. Алексухін, Ю. Єрмаков, Г. Почепцов, Р. Фур) та соціології організації (В. Доблоєв).

Для розгляду еліти як своєрідної соціальної групи, що не лише виконувала і виконує креативну функцію в суспільстві, а й впливає на канали розподілу та передачі інформації, фактично комунікаційні системи в суспільстві, використовувалися праці Г. Моски, Ф. Парето, Р. Ароно.

Під час вивчення концепції ефективності соціальної комунікації довелося звертатися до ідей сучасної економічної теорії, які стосуються ефективності (О. Мочерного); філософських інтенцій Й.-Х. Гадамера та ін.

**Мета** — на прикладі українських науково-популярних видань ХІХ ст. дослідити соціокультурні чинники ефективності та доцільності їх формування.

У багатьох сучасних дослідженнях наголошується на тому, що національна свідомість українців існувала на найпримітивнішому рівні: вони знали, ким вони не є — католиками, росіянами тощо, оскільки відмінності в мові, релігії, одязі, звичаях та ін. легко з'ясувалися на побутовому рівні. Однак вони не знали, частиною якого більшого народу є [3, с. 12].

Дозволимо не погодитися з автором означеної праці ось у якому аспекті. Один той факт, що українці розуміли свою національну належність і чітку відмінність культури від інших, уже є достатнім для оцінки їх високої самосвідомості. Інша річ, коли йдеться про менталітет і душу українця — добру, чутливу, здатну помиритися з найбільшим ворогом, аби намарно не витратити часу, відведеного людині для творення і творчості в щоденній праці. Ще І. Франко писав про український народ, що він має свої гріхи, не менші й не більші від інших народів. Але ж цей український народ «своєю кров'ю і своїми кістками писав історію своєї боротьби за волю і в найтяжчій добі татарських погромів та великої руїни не тратив думку про свободу і...народ, котрий в наші дні витворив з-поміж себе штунду, котрий у своїх приповідках, піснях і казках поставив такий тривкий пам'ятник своєї здорової, розумної, чесної мислі, своєї прихильності до світла, справедливості; ...народові, котрий помимо довговічного гніту і руйнування не затратив почуття своєї людської гідності, не поклонивсь

ні котрому з переможених тиранів» [13, с. 166]. Інший аспект, коли йдеться про соціально-економічні, політичні фактори, продиктовані «державними» в різний час «владиками» на території України щодо українського народу, зокрема селянства: високі плата за навчання дітей, податки; свідоме і послідовне нищення української мови й ін. Є. Олесницький у 1892 р. зауважував стосовно системи податків: «...як податки безпосередні, а іменно ґрунтовий і домовий, так і посередний, т. є. комсумційний, опираються в нашому краю переважно на людности селянскої, котра, з одної сторони, маючи вільний обшар ґрунтов, тим самим уже платить від них більший податок ґрунтовий, а з другої сторони, людность селянска єсть найзначніша числом, отже спотребує найбільше тих артикулів поживних, від котрих платиться податок консумційний, а тим самим платить найбільше того податку» [9, с. 15].

Свого часу інший учений Є. Рудницький писав, що висока родючість українських земель мала не лише сприятливі, а й абсолютно некорисні політично-географічні результати. Вона спрямовувала й наставляла українців винятково на землеробство, а це зумовлювало, у свою чергу, вузькість політичної думки, що спричинило самовдоволення й не допускало до витворення збірного духу [10, с. 67]. Слід посперечатися із цим автором, аргументуючи вищенаведеними фактами.

Дослідник Я. Грицак, зокрема, зауважує, що вчені, які твердять про існування нації й національної свідомості задовго до XIX ст., значною мірою залежать від свідчень історичних джерел, які написані елітою [3, с. 4]. Але історія має численні приклади, коли ці джерела, призначені для майбутніх поколінь, свідомо нищилися саме для того, щоб вони не збереглися.

Однак повернемося до праці Я. Грицака, в якій він пише, що маси жили ізольовано у своїх місцевостях і, будучи напів або зовсім неписьменними, не залишали після себе літописів. Головним же способом самоідентифікації була конфесійна належність або підданство панові, монархові й ін. За часом така ідентифікація могла збігатися з етнічними межами й становила основу для формування національної свідомості, яка відповідала тогочасному стану суспільства, адже окремі суспільні верстви і класи жили ізольовано, що не дозволяло формувати національну свідомість широкого загалу в цілому.

У багатьох книгознавчих дослідженнях наголошується, що становлення науково-популярної книги відбувалося протягом усього XIX ст. й завершилось у його кінці. Як зазначає російська дослідниця Л. Кастроліна, науково-популярна література викладає науку як систематизоване знання про суть тих чи інших явищ об'єктивного життя, ретельно добираючи з науки здебільшого те, що має світоглядне, соціально-політичне або широке народногосподарське значення, те, що дозволяє формувати в читача здатність до творчого роздумування і пізнавального інтересу як мотиву до діяльності.



Науково-популярна книга не призначена для того, щоб набувати наукову соціальність або ж підвищувати кваліфікацію, вона не може замінити ні підручника, ні виробничої інструкції [5, с. 37–38].

Сьогодні в Україні існує немало праць, що розглядають у зв'язку з активізацією історичних досліджень і розробкою цілісної концепції історичного шляху українського народу українську книжкову справу як історичне явище [6], роль друкованого слова у вихованні національної свідомості й формуванні політичного мислення [17], історію видавничої справи [11].

Що стосується XIX ст., то саме тут друковане слово, книга, преса, література в цілому, мали посісти провідне місце в національному житті України, а саме: література, згідно з висловом Є. Маланюка, «в системі інших мистецтв — стала вогнищем національного життя протягом майже всього XIX століття». А І. Франко у своїй праці «З останніх десятиліть XIX в.», характеризуючи передусім розвиток «украинско-русской» літератури, звертав увагу в цьому «хронологічному часовому періоді» на «ще щось далеко більше», зокрема на розвиток цивілізації та силу національного почуття. Саме в цьому життєвому контексті, як наголошує письменник, ніколи до цього часу «на ниві нашого слова не було такого пожвавлення, такої маси конфліктів, суперечливих течій, політики різних думок і змагань, тихих, але й глибоких переворотів» [13, с. 471].

Що ж стосується розвитку та становлення української науково-популярної книги, то ще в 30-х рр. XIX ст. виходить друком немало творів українською мовою під впливом членів Кирило-Мефодіївського братства. Книжка із сільського господарства, як і сільськогосподарська освіта взагалі, надзвичайно цікавили братчиків. Проте їх наміри не були реалізовані, оскільки катастрофа 1847 р. розігнала їх, а разом із цим і мрію про українську науково-популярну книжку.

Однак уже через десять років зусиллями братчиків ці наміри почали здійснюватися. П. Кулішеві вдалося опублікувати першу в історії серію українських книг, призначених для читача-селянина [7, с. 49]. Його так звана «Сільська бібліотека» видавалася протягом 1860–1862 рр., і за цей час вийшло друком 39 випусків. Саме із цієї серії прийнято вести відлік існування масової книги українською мовою, зокрема, призначеної для читача-селянина. О. Кониський у Петербурзі встиг надрукувати немало підручників, а центрами їх розповсюдження були Київ, Полтава, Чернігів, Одеса. Доходили ці книги і до Львова. Студентська молодь поширювала їх у селах. Наприклад, згідно з А. Козаченком, у 1862 р. та на початку 1863-го р. на Чернігівщині місцевий лікар С. Ніс організував 53 пункти розповсюдження книжок (при школах, лікарнях тощо), які обслуговували 72 контрагенти (інтелігенція, учні, священники). За два роки вони поширили 83 назви, 7263 примірників на суму понад 900 крб. [7, с. 31].

У Петербурзі громадським коштом М. Костомарова за участю того ж П. Куліша друкували науково-популярні книжки. Певним

чином українська науково-популярна книжка поступово стає товаром, оскільки призначена не тільки «для любителів і ревнителів». Свого покупця книжка мала і в селі. «Кобзар» Т. Шевченка став найчитабельнішим виданням часу, а російські видавці навіть судилися за нього [7, с. 31].

Через не дуже сприятливі умови, зокрема і здебільшого цензурні, українські книжки друкували в Росії. Хоча під час «перепочинку» (з 1857 р.) дещо виходило друком в Україні завдяки «громадам». Їх центрами були Київ, Чернігів, Полтава, Харків. Саме в цей час виникає спеціальна форма науково-популярного, масового видання — «метелики». Як писав А. Козаченко у вищезазначеній праці, це були доволі приємні зовні видання, в кольоровій обкладинці, друковані великим, чітким шрифтом. До того ж політика російського керівництва перед польським повстанням 1863 р. певним чином допомагала такому розповсюдженню української книжки і, більше того, українську мову визнавали, дозволяли видавати літературу і навіть друкувати на державні кошти [7, с. 52].

Науково-популярні видання того часу стосувалися питань медицини, природознавства, історії України, з'являлися видання довідково-практичного характеру. Це були ті ж «метелики», які часто публікували серіями. Та були й видання, розраховані на декілька випусків (наприклад, «Розмови» Іванова-Костомарова) [7, с. 371].

У контексті цього дослідження слід згадати творчість М. Драгоманова, адже він став однією із жертв хвилі репресій проти українського руху, що завершилася Емським указом 1876 р. [4, с. 589]. За особистим наказом Олександра II, Драгоманова 1875 р. звільнено з Київського університету, після чого він виїхав за кордон у 1876 р. й оселився в Женеві, де почав видавати збірник «Громада» — перший український журнал політичної спрямованості — та брошуру українською, російською й західноєвропейськими мовами. Будучи науково-популярними за змістом, вони мали політичне спрямування.

Саме для здійснення «розумової пропаганди» М. Драгоманов створив українську друкарню в Женеві, щоб розпочати системне видання української соціалістичної літератури. Було опубліковано брошури С. Полинського «Про бідність», «Про хліборобів» та самого Драгоманова «Про те, як наша земля стала нашою», що як одна серія склали енциклопедію українського селянського соціалізму [2, с. 188]. Це насправді була перша політична серія «Громади», призначена для пропаганди серед мас, зокрема селянства. Друга серія політичних брошур призначалася для інтелігенції, «панської публіки, всеросійської і всеслов'янської». Протягом 1876–1877 рр. вийшли друком такі брошури М. Драгоманова: «По вопросу о малорусской литературе», «Турки внутренние и турки внешние», «Внутреннее рабство и война за освобождение», «Детоубийство, совершаемое русским правительством».

У Чернігові при товаристві «Руська бесіда» починає видаватися «Бібліотека для молоді, селян і міщанства» (1855–1894). Редактором її був О. Попович, співробітником Ю. Федькович. Щодо останнього, І. Франко писав, що тільки в похилому віці під впливом пробуджуваного національного духу на Буковині Федькович ожив, і, взявшись за редагування народної газети «Буковина», розміщував у ній та в «Бібліотеці для молоді» численні повісті, байки, вірші [13, с. 178]. Усього в «Бібліотеці» вийшло друком 120 чисел.

У 1886 р. Руське педагогічне товариство, засноване цього ж року у Львові, в серії «Бібліотека для молоді» починає друкувати белетристичні та науково-популярні видання. До 1906 р. вийшло друком 118 випусків, серед яких: В. Чайченко «Олеся», «Могутній Комар Сірко», «Перший коваль», «Грицько», «Що страшніше» (1895); О. Макарушки «Китиця стихами і прозою», «Короткий огляд русько-українського письменства: від XI–XVIII ст.», «П'ятко. Дарунок для дітей» (1896); С. Коваліва (1899); М. Коцюбинського «Оповідання» (1901), А. Кримського «Переклади» (1900); М. Пачовського «Народні думи» та ін.

У цьому ж 1886 р. створена «Руська історична бібліотека» — серія збірок, монографій і праць з української історії, здебільшого перекладного характеру (24 томи). Заснована серія за редакцією О. Барвінського за участю О. Кониського. У 1886 р. в Тернополі вийшло друком 15 томів. У 1894 р. у зв'язку з перенесенням роботи щодо видання бібліотеки, у Львові її продовжило НТШ.

Діяльність «Руської історичної бібліотеки» припадає на добу культурно-національного відродження в Україні — кінець XIX — початок XX ст. і тут же почалося становлення національної культури (1780–1830). Саме період зародження нової української культури характеризується посиленням інтересом до історичної минуштини рідного народу, його побуту й мистецьких здобутків. Згодом у 1840 — 1880 рр. розпочалося долучення української культури до загальнослов'янського та світового культурного процесу, яке закінчилося її утвердженням як культури світового рівня в 1890–1910 рр., і характеризувалося великими досягненнями, що сприяли утвердженню національної свідомості та самосвідомості українського народу.

Зважаючи на обрану тематику видань для «Бібліотеки», О. Барвінський усвідомлював необхідність формування саме історичної свідомості суспільства через свідомість і самосвідомість кожного її громадянина й саме через висвітлення минуштини.

А І. Белей разом з І. Франком започатковують видання серії «Дрібна бібліотека». Останній уважав, «що ліпше дати бодай невеличку бібліотеку белетристики для ширшої галицької публіки, а для тіснішого кружка стягнути поволі найкращі наукові діла, на підставі котрих мож би відтак перейти до популярно-наукових видань» [13, с. 57–58].

Із середини 1880-х рр. нова хвиля утисків та принижень порушує ритм книговидавничого життя України. А в 1893 р. з великими труднощами за свої кошти починає друкувати в серії «Жіноча бібліотека» збірник «Наша доля» Н. Кобринська, українська письменниця та громадський діяч, організатор жіночого освітнього і громадського руху в Галичині. Перший випуск цього збірника надрукований у м. Стрий (1893), а другий і третій — у Львові (1895, 1896).

У 1894 р. Б. Грінченко організував у Чернігові перше видавництво, що постійно переслідувалося правлячим урядом, хоча видавало серед книг і багато науково-популярних.

У цьому ж році в Коломиї виходить друком «Бібліотека для рускої молоді» із серії популярних брошур, яку видає Ю. Насальський, український письменник, перекладач, журналіст, видавець, культурно-освітній діяч.

Разом із серіями книжкових видань «Дрібної бібліотеки» та «Прогресу» «Бібліотека для рускої молоді» відіграла помітну роль у самоосвіті молоді [12, с. 180].

Ще одне видавництво, організоване в 1893 р. в Києві — «Вік», за участю О. Лотоцького, С. Єфремова, В. Доманицького, Ф. Матушевського, В. Дурдиківського, пізніше В. Прокоповича й інших, проіснувало до 1918 р. опублікувало, незважаючи на несприятливі цензурні умови, 140 назв з 56000 примірників белегристичних та популярних книг. Особливо важливими є видання українських класиків та тритомна «Антологія української літератури» [4, с. 280].

Здійснювали друк науково-популярних книг і «Громади» в Одесі, Києві та Харкові (зокрема гурток Гната Хоткевича), а також Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг (Благотворительное общество издания общепользных и дешевых книг), яке було змушене працювати в надзвичайно важких умовах цензурних утисків у Петербурзі.

Не викликає сумніву, що М. Грушевський знав і розумів значення друкованого слова для формування світоглядних орієнтацій читача. І. Крип'якевич свого часу писав, що «праця двох людей Галичини в українському світі Михайла Грушевського та Івана Франка стала основою для всеукраїнського єднання». Саме ХІХ ст., на думку І. Крип'якевича, було епохою діяльності інтелігенції. Вона доходила до національної свідомості поступово, «спершу за головне поле своєї діяльності вона вважала письменство і науку, що найяскравіше могли виявити самобутність української культури, ...пізніше інтелігентна верхівка перейшла до освідомлення народної маси, в народі відкрила великі сили революційні, що скупчувалися коло економічних і соціальних питань. Спираючися на маси і організовуючи їх, інтелігенція розвинула в собі політичний інстинкт і перейшла до активних наступів» [4, с. 294].

Стисло розглянувши друк та розповсюдження українських науково-популярних видань ХІХ ст. як одного з видів літератури

тогочасного суспільства, можна сказати, що соціальна інформація (в цьому разі українські науково-популярні видання) є віддзеркаленням існуючої на той час соціальної практики, яка «відкриває» найзагальніші закономірності історичного процесу, що відбулися в культурі аналізованого періоду, а, отже, дозволяє розкрити ще одну інформаційну складову культурогенезу.

Адже аналізуючи формування, видання та розповсюдження українських науково-популярних видань XIX ст., по-перше, спостерігаємо в них соціальну інформацію як відображення всієї системи соціальної практики, всіх суспільних явищ і процесів; по-друге, тільки на вищезгаданій основі можна говорити про відбиття в соціальній інформації закономірностей розвитку соціуму; по-третє, йдеться про таку глибину відображення цих тенденцій, яка дозволяє сформувати певний соціокультурний образ і відповідний генотип суспільства як продукт його історичного розвитку.

І, зрештою, подібне дослідження обґрунтовує розуміння: соціальна інформація завжди пов'язана з наявним соціальним буттям та закладеними в ньому потенціями.

Аналіз накладів українських науково-популярних видань, роботи видавничих колективів, книгопоширюючих осередків XIX ст. вможливають продовжити тему дослідження для відтворення цілісної картини в розвитку української культури.

#### Список літератури

1. Ваганова О. В. Україна в світовому культурно-інформаційному дисбалансі / О. В. Ваганова // Світова цивілізація і міжнародні відносини. — 2002. — № 1 (3). — С. 148–152.
2. Гошовська В. А. Становлення української соціал-демократичної думки кінця XIX — початку XX ст. (Проблема світогляду і національних особливостей, теоретичного осмислення на сторінках преси) / В. А. Гошовська. — Х. : Основа, 1997. — 280 с.
3. Грицак Ярослав. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX — початку XX століття / Ярослав Грицак. — К. : Світ, 1996. — 512 с.
4. Енциклопедія українознавства. — Т. 3. — Львів : Вид-во НТШ, 1994. — С. 1050.
5. Кастролина Л. К. Проблема психологии литературы и ее значения для теории и практики редактирования / Л. К. Кастролина // Книга: Исследования и материалы. — Сб. 26. — М. : 1973. — С. 37–38.
6. Ківшар Таїсія. Український книжковий рух як історичне явище (1917–1923) / Таїсія Ківшар // Центр пам'яткознавства НАНУ та Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, Київський держ. ін-т. культури. — К. : Логос, 1996. — 340 с.
7. Козаченко Ант. Минуле книги на Україні: Історичний нарис / Ант. Козаченко. — Х., 1930. — С. 49.
8. Коновець О. Ф. Науково-просвітницький рух в Україні (кін. XIX — поч. XX ст.) // Популяризація науки в Україні. — К. : Хрещатик, 1992. — С. 7.

9. Реферат економічний доктора Євгена Олесницького, виголошений на вічі народном в Станиславові для 4 н. ст. липня 1892. Передрук з «Діла». — Львів : 1892. — С. 15.
10. Рудницький С. Українська справа зі становища політичної географії / С. Рудницький. — Берлін, 1923 — С. 67.
11. Тимошик М. С. Історія видавничої справи: підручник для студ. вищ. навч. закл., які навчаються за спец. «Журналістика» і «Видавнича справа та редагування» / М. С. Тимошик. — К. : «Наша культура і наука», 2003. — 455 с.
12. Українська журналістика в іменах / За ред. М. Романюка. — Вип. 4. — Львів : 1997. — С. 180.
13. Іван Франко. Зібрання творів у 50-и томах / Іван Франко. — Т. 26. — К.: Наук. думка, 1984. — С. 166.

*Надійшла до редколегії 19.03.2013 р.*

УДК 738.1 (477.81) : 7(477.82)

Т. В. СМИРНОВА

### **КОРЕЦЬКИЙ ФАРФОР ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ НА ВОЛИНІ КІНЦЯ ХVІІІ—ПОЧАТКУ ХІХ СТ.**

*Розглядаються процеси, пов'язані з виробництвом та популяризацією продукції фарфоро-фаянсового заводу в Корці, котра стала важливою складовою культурно-мистецького життя Волині наприкінці ХVІІІ — початку ХІХ ст., а із часом і вагомим етапом становлення вітчизняної культури.*

**Ключові слова:** культурно-мистецьке життя, мистецтво, магнатські маєтки, мистецькі колекції, Корецький фарфор, Волинь.

*Рассматриваются процессы, связанные с производством и популяризацией продукции фарфоро-фаянсового завода в Корце, которая стала важной частью культурно-художественной жизни Волыни в конце ХVІІІ — начала ХІХ в., а со временем и значимым этапом становления отечественной культуры.*

**Ключевые слова:** культурно-художественная жизнь, искусство, магнатские поместья, художественные коллекции, Корецкий фарфор, Волинь.

*Processes, related to the production and popularization of products porcelain-made of delft ware to the factory in Korci, are examined in the article, which became the important constituent of cultural and art life of Volhynia at the end of ХVІІІ — to beginning of ХІХ age, and in course of time and by the ponderable stage of becoming of domestic culture.*

**Key words:** cultural and art life, art, magnate estates, artistic collections, porcelain-made of delft ware factory in Korce, Volhynia.

Актуальність. Сучасні суспільні процеси потребують звернення до духовних надбань і цінностей нашого народу. У цьому контексті становлення фарфорового виробництва на Волині наприкінці ХVІІІ — на



початку XIX ст. відіграє важливу роль для збереження і розвитку національних традицій. Тому осмислення процесів і тенденцій розвитку тогочасного фарфору є надзвичайно актуальним для подальшого розвитку декоративного мистецтва на теренах України.

**Постановка проблеми.** Дослідити вплив фарфоро-фаянсового виробництва в Корці наприкінці XVIII — початку XIX ст. на подальший розвиток вітчизняної культури.

Вивчення питання відкриття та виробництва фарфоро-фаянсового заводу в Корці представлено науковими доробками Ю. Нечипорука, Ф. Петрякової, О. Панасенко, В. Яноші. Водночас є не багато праць, у яких розглянуто вироби Корецької фарфорової фабрики як складову культурно-мистецького життя Волині означеного періоду. Тому ця проблема нині не набула висвітлення належного у сфері мистецтвознавства.

**Мета статті** — простеження шляху корецького фарфору від мистецьких колекцій у маєтках польської шляхти Волині до музейних експозицій України, Росії та зарубіжжя.

Виробництво фарфору і фаянсу (порцеляни) на українських землях, що виникло наприкінці XVIII ст., в XIX ст. розвивалося під впливом історичних, економічних, культурних чинників. Фарфор, який спочатку був предметом колекціонування, коштовним подарунком, згодом став невід'ємною частиною панського побуту й органічною складовою ансамблю помешкання, збагатили його естетичний образ. Так, наприкінці XVIII ст. в Україні виникла необхідність в організації фарфорового та фаянсового виробництва. Важливу роль відігравали як зростаючий попит, так і дорожнеча зарубіжних виробів. Перші підприємства виникли в поміщицьких маєтках і мали характер мануфактур, основаних на безплатній ручній праці українських кріпаків. Фарфорове виробництво розвивалося в місцевостях, де зосереджувалися природні й людські ресурси. Одним із таких регіонів була Волинь [5, с. 279].

Князь Юзеф Чарторийський заснував у Корці фарфоро-фаянсовий завод, що був першим в Україні виробником порцеляни й фаянсу. Ознайомившись із виробництвом німецького фарфору, він дійшов висновку, що таку саму справу можна відкрити у власних володіннях, маючи кошти, дешеvu роботу силу та немалі запаси каоліну [18, с. 57]. (Шоклади високоякісної каолінової глини, яка є складовою маси для виготовлення фарфору, було виявлено на берегах річки Корчик у 1790 р. [12, с. 49]). Князь запросив до Корця досвідчених майстрів, технологів-фарфористів зі знаменитого Севра, ймовірно, французів за походженням, для організації заводу [13] — братів Франца (Франтішка) та Міхала Мезерів з Мейсена [18, с. 57]. Місцеву глину, а також рецептуру досліджували експерти в Мейсені впродовж 5-6 років. Після завершення іноземні майстри засвідчили, що вона придатна для виготовлення порцеляни, а також прийняли рішення збудувати на фабриці приміщення для виробництва фарфору. Усього



на заводі працювало сім печей: дві — для фарфору, п'ять — для фаянсу [1]. Коли місцеві запаси сировини було вичерпано, каолінову глину довелося возити за 150 км з містечка Дубровиця, що створювало багато труднощів [12, с. 50–51].

У 1790 р. мануфактура виготовила першу продукцію — понад 20 тис. одиниць різноманітного посуду [12, с. 49–50]. Фабрика стягнула найвищого розвитку в 1805–1820 рр. [18, с. 59]. У 1810 р. було виготовлено 28985 одиниць посуду, а в 1811 р. його реалізували в півтора рази більше; у 1820 р. вироблено 13400 тарілок, 280 ваз, 350 полумисків, немало соусників, сільничок, кофейників, масельничок [18, с. 58–59], а також чашок із блюдцями, чайників, кавників, цукерниць, столових сервізів, свічників, ажурних чашок, ваз для квітів, спеціальних баночок та вазочок для аптек [12, с. 50].

До закриття фабрики у виробках були наявні елементи рококо та раннього класицизму. Більшість виробів Корця характеризують витонченість і чіткість силуету, стрункість форм, проробленість деталей, упевнене прорисовування ліній. Корецькі майстри сприймали виріб як художній об'єкт, а не лише як певну поверхню для виконання розпису. Зміст композицій був також вельми різноманітний: портрети, різноманітні краєвиди, квіти, рослинні орнаментальні мотиви [9].

Цікавим фактом є те, що до Корця надходили замовлення навіть від коронованих осіб [18, с. 58]. Наприклад, для Катерини II виготовлено столовий сервіз на 12 персон, котрий сьогодні зберігається в Ермітажі (м. Санкт-Петербург). За це імператриця нагородила директора фабрики Мезера [12, с. 50–51]. Також у Корці, окрім посуду для простого люду, виробляли й дорогі речі. Насамперед, це посуд із силуетами видатних осіб, наприклад, портретом Тадеуша Костюшка за малюнком 1794 р. [18, с. 59]. На одну із циліндричних чашок було нанесене панорамне зображення Києво-Печерської лаври [1].

За якістю корецький фарфор не поступався саксонському й був кращим за віденський, тому набув надзвичайної популярності [12, с. 50]. Він був твердим, крупнозернистим, переважно білого чи кремового кольорів, міцним завдяки великому вмісту титану [18, с. 58]. На перших порцелянових виробках українського виробництва ставилася власна заводська марка — напис «Koges», виконаний від руки золотом, що було першою торговою маркою, яку почали застосовувати в Україні [12, с. 50], а також старовинна марка XVIII ст. — всевидяче око, тиснене золотом, мало форму трикутника або простого, або з променями, які виходили з нього з двох сторін. Підприємство мало склади-магазини у Варшаві, Бердичеві, Константинові, експонувало свою продукцію на виставках у Москві та Петербурзі [18, с. 58].

Слід наголосити, що князь Чарторийський зробив м. Корець одним з осередків художнього життя Волині. Нині окремі зразки продукції заводу представлені в експозиціях музеїв Парижа, Варшави,

Лейпцига, Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Львова, Сум, Житомира, Луцька, Рівного, Острога, Корця, Полтави [12, с. 50; 18, с. 58].

На жаль, у 1797 р. пожежа знищила завод з усім майном [7]. З 1804 р. Ю. Чарторийський тимчасово відновив виробництво корецького фарфоро-фаянсового заводу. Але після смерті князя в 1810 р. підприємство почало занепадати, повністю припинило своє існування [17] після придушення польського повстання 1831 р. Після того деякі робітники перейшли на фаянсову фабрику в недалеку Городницю (біля Звягеля), де в 1807 р. була заснована мануфактура з виробництва порцеляни. Спочатку тут виготовляли вироби з фаянсу, переважно тарілки, чашки з блюдами, згодом — вази і дзбанки. Вироби 1820-1830-х рр. в оформленні характеризувалися вираженими ознаками класицизму [9]. Інші робітники на чолі з Міхалом Мезером відкрили аналогічне виробництво в містечку Баранівці, яке тоді належало магнатам Любомирським-Валевським [18, с. 59].

На вироби Баранівської фабрики звернув увагу цар Олександр I. У Петербурзі були представлені вази, витончено прикрашені царським вензелем, за що фабриці дозволили позначати вироби державним гербом. Це було свідченням високої якості продукції [11], яка прикрашала палаци імператорів і вельмож, слугувала посольськими дарунками. Вироби мали витончений рельєфний малюнок з нанесенням багатьох шарів фарб із подальшим багаторазовим обпалюванням [1].

У 1822 р. Баранівська фабрика виготовила 11 тис. тарілок і понад 18 тис. інших виробів, у 1828 р. — 10,6 тис. тарілок, 16,2 тис. парчашок, 23 тис. інших виробів [1]. Сьогодні вона є одним із провідних виробництв фарфорового посуду. Але фундамент цього виробництва було закладено саме в Корці. Завдяки князю Юзефові Чарторийському Корець в означений нами період став одним з найпотужніших промислових міст не тільки Волині, але й усієї Правобережної України.

Серед виробів корецької фабрики найпопулярнішими був посуд, зокрема чашки циліндричної форми, в яких переважав простий, чіткий декор, що справляло враження невимушеності та свіжості. Іноді поверхню виробу фарбували під колір і фактуру інших природних матеріалів, наприклад, мармуру, червоного дерева, панцира черепахи, яшми [1; 19, с. 58]. Глазур для Корецького фарфоро-фаянсового заводу привозили з-за кордону. В оздобленні виробів широко застосовували прийоми класицизму кінця XVIII - початку XIX ст., який набував розквіту в українському мистецтві. У перший період виробничої діяльності на підприємстві найчастіше використовували розпис золотом на білому тлі держала. Останні 15 років роботи фабрики характеризувались оздобленням із застосуванням поліхрому, квіткового розпису [13, с. 50]. Набувши значної популярності, така продукція вивозилася до багатьох європейських країн, а також технологічно вплинула на розвиток цієї галузі в Польщі, Росії, Молдавії, Прибалтиці. Місцева порцеляна стала раритетом, належить до жанру художнього життєстверджуючого ремесла [19, с. 59].

Виробництво фарфору в Корці від самого початку було зорієнтоване на створення предметів розкоші. Властиві йому вишуканість, підкреслена декоративність, романтичність якнайкраще відповідали характеру споживача — витонченої, освіченої та заможної людини межі XVIII — XIX стст. [5, с. 284].

Висвітлюючи питання формування мистецьких колекцій у магнатських маєтках польської аристократії на Волині, слід відзначити, що друга половина XVIII — перша половина XIX ст. була пансько-маєтковою добою в історії української культури [2, с. 34], мала сприятливі умови для розквіту мистецтва. На початок XIX ст. польські культурницькі впливи на території Правобережної України, зокрема й на Волині, залишалися домінуючими [8, с.16], тому спольщена українська аристократія та новоприбула польська магнатерія відігравали провідну роль у суспільному житті Волині, а також були носіями культури і мистецтва краю.

Важливу роль у збереженні та примноженні української культурної спадщини відігравали маєтки польських магнатів Волині кінця XVIII — початку XIX ст., де зберігалися різноманітні мистецькі колекції — матеріальні й культурні цінності, зокрема меблі, текстиль, картини, скульптура, зброя, книги, золоті та срібні вироби, а також фарфор, що переважно замовлялися за кордоном або привозилися господарями з подорожей [5, с. 279]. Наповненість магнатських маєтків спрямовувалася на широку репрезентацію й увічнення давності та світлості роду [12, с. 410].

І. Свирида описує магнатські маєтки Правобережжя України так: «Палаці магнатів, будинки багатой шляхти завжди заповнювали твори живопису, скульптури, графіки, навіть якщо їхні мешканці не мали колекціонувань або просто художніх схильностей. Особливо часто кімнати були «мебльовані портретами» [4, с. 179]. А О. Єфименко зазначає, що в магнатських маєтках поступово була зібрана маса творів мистецтва та науки, залишки як використали під час оформлення провідних музеїв та галерей у столицях [3, с. 143].

«У Романівському палаці графа Ю. А. Глінського, — зазначає Я. Охоцький, — було багато срібних виробів з Парижа, порцеляни, покої прикрашали старий посуд, чудові письмові столики з порфіровими й агатовими прикрасами» [22, с. 148]. Салони Романівського палацу «були прикрашені статуями перших скульпторів», «галереєю дорогих розписів і оригінальних полотен», там «стояли величезні столи з малахіту і лазуриту, були розміщені прекрасні італійські мозаїки, порфіри, мармурові скульптури» [6, с. 180].

У Порицькому палаці Т. Чацького зібрано твори мистецтва, зокрема порцелянові сервізи найвідоміших фарфорових фабрик Європи, твори живопису (на міфологічні теми та пейзажі), портретною галереєю та ін. [4, с. 42].

У палаці Урбановських, розташованому в Городці, були рідкісні друки, рукописи, значна нумізматична колекція: грецькі й римські

медалі [21, с. 97], парадні меблі [23, с. 232] та різні вироби мистецтва. У палаці Сангушків у Славуті — колекція старої зброї, декілька атласних хоругв, гарні акварелі й срібний хрест дуже давньої роботи [8]. Цікавим є опис внутрішнього оздоблення Заславського палацу князів Сангушків, зроблений відомим вітчизняним істориком та краєзнавцем Волині М. Теодоровичем. Він зазнає: «Тут є велика кількість старовинних речей — з науки, мистецтва, розкоші; декілька залів, наповнених портретами володарів міста — князів Заславських і різними чудовими картинами, особливо фламандської школи, багато старовинних копій — польських та англійських, багато китайського фарфору» [17, с. 41].

Загалом, у багатьох палацах Волині, наголошує О. Михайлишин, наприклад, у Горохові, Млинові, Корці, зібрано значні колекції естампів, різьби, порцеляни, зброї, бронзи, живопису та меблів [8, с. 66, 74].

Уже в середині XIX ст. на території Правобережжя України збирання творів мистецтва набуло ширшого й систематичнішого характеру і вперше було поставлене питання про суспільну доступність колекцій [15, с. 156]. Утім, деякі власники трактували свої колекції лише як сімейні реліквії, а не для публічного огляду, оскільки вбачали в них передусім певні матеріальні цінності [15, с. 170]. Однак сучасна дослідниця архітектури Волині О. Михайлишин зауважує, що колекціонування творів мистецтва в магнатських маєтках Волині заклало основи музейної справи в цьому регіоні [8, с. 66].

Таким чином, одним із найважливіших елементів формування вітчизняної культури кінця XVIII — початку XIX ст. було те, що в межах розширення культурницьких контактів між різними державами та народами відбувалося засвоєння художніх цінностей світової культури. Загальноєвропейський розвиток фарфорового виробництва мав безпосередній вплив на розвиток аналогічного виробництва в Україні, зокрема на Волині.

Фабрика, заснована Ю.Чарторийським, досягла значного успіху завдяки високій якості своєї продукції. Тому корецький фарфор, представлений різноманітними зразками посуду, став важливою складовою культурно-мистецького життя Волині. Починаючи з XIX ст., він набув великої популярності на території багатьох міст України, Росії, а також зарубіжжя, про що свідчать окремі зразки продукції, наявні в експозиціях різних музеїв.

Вироби Корецької, а згодом і інших мануфактур мають велике культурне й мистецьке значення, адже на зламі XVIII — XIX ст. було закладено основи цього виду декоративного мистецтва, а також фундамент для розвитку вітчизняної культурно-мистецької галузі загалом, що набуло значного розквіту вже в другій половині XIX ст.

У подальшому слід дослідити вироби Корецької, Баранівської та Городницької фарфорово-фаянсових фабрик у складі мистецьких колекцій магнатських маєтків Волині, а згодом і музейних експозицій України та зарубіжжя.

## Список літератури

1. Де Німеччина, Китай — Волинську порцеляну вибирай «Електронний ресурс» // CITY LIFE. — Лютий 2007. — №2 (30). — Режим доступу: [www.citylife.com.ua](http://www.citylife.com.ua). — Назва з екрана.
2. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні / Ф. Ернст // Музика. — 1924. — Ч.1-3. — С. 33-38.
3. Ефименко А. Очерки истории Правобережной Украины / А. Ефименко. — К., 1895. — 174 с. (Оттиск из журнала «Киевская Старина»).
4. Євтух М. Б. Розвиток освіти і педагогічної думки в Україні (кінець XVIII — перша половина XIX ст.) : автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.01. / Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 1996. — 70 с.
5. Історія декоративного мистецтва України. У п'яти томах. Мистецтво XIX ст. Том третій. / Гол. редактор Ганна Скрипник // Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. — К., 2009. — 345 с.
6. Кондратюк О. Романів та родина Ілінських / О. Кондратюк // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — 2001. — №7. — Житомир, 2001. — С. 91-114.
7. Краткое обозрение истории и исторических достопримечательностей средней части Волыни. — СПб. : Военная типография, 1890. — 43 с.
8. Михайлишин О. Л. Палацово-паркові ансамблі Волині 2-ї половини XVIII — XIX століть. / О. Л. Михайлишин. — К. : Б.и., 2000. — 236 с.
9. Михайлишин О. Л. Палацово-паркові ансамблі Волині 2-ї половини XVIII - XIX століть / О. Л. Михайлишин. — К., Б.и., 2000. — 236 с.
10. Нечипорук Ю. М. Розвиток фарфору у Волинській губернії 18-19 ст. / Ю. Н. Нечипорук // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. — 2009. — № 6. — С. 90-94.
11. Официальный сайт Барановской фарфоровой фабрики «Електронний ресурс». — Режим доступу: [www.bfz.com.ua](http://www.bfz.com.ua). — Назва з екрана.
12. Павлюк В. Палацово-паркові ансамблі магнатурі — центри культури Волині / Віктор Павлюк // Осягнення історії: Зб. наук. праць на пошану М. П. Ковальського з нагоди 70-річчя / Остроз. Акад., Укр. історичне тов.-во. — Острозь-Нью-Йорк, 1999. — С. 402-418.
13. Панасенко О. Корець і Кореччина: історія / Олександр Панасенко, Людмила Якубець. — Луцьк : Волинська обласна друкарня. — 2000. — 144 с.
14. Петрякова Ф. С. Фарфор України кінця XVIII - початку XIX ст. Проблеми вивчення та каталогізації / Ф. С. Петрякова // Житомирщина на зламі тисячоліть : наук. зб. «Велика Волинь». Т.21. — Житомир, 2000. — С. 265-267.
15. Свирида И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII — первой трети XIX века / И. И. Свирида. — М. : Наука, 1978. — 268 с.
16. Теодорович Н. И. Город Вишневец / Н. И. Теодорович // Волинские Епархиальные Ведомости. — 1890. — №19. — С. 607-609.
17. Теодорович Н. И. Местечко Заславль Волинской губернии. Исторический очерк / Н. И. Теодорович. — Почаев : Типография Почаевской Успенской Лавры, 1891. — 50 с.
18. Ф. 442. Канцелярія Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора. 1827-1833. Оп. 782. Спр. 161. О принадлежности помещице

- графине Потоцкой г. Корца и Корецкой фарфоровой фабрики, 1831 г., 26 арк.
19. Яноші В. Корецький фарфор знала вся Європа / Василь Яноші // Корцю 850 років : наук. зб. мат. і тез науково-краєзнавчої конф., 13-14 жовтня 2000 р. — Рівне — Корець: Волинські береги, 2000. — С. 57–60.
  20. Яноші В. М. Корець: Краєзнавчий нарис / В. М. Яноші, Д. И. Вознюк. — Львів : Каменяр, 1988. — 24 с.
  21. Kraszewski J. I. Wspomnienia Woynia, Polesia i Litwy / J zef Ignacy Kraszewski. — Warszawa : Arkady, 1985. — 586 s.
  22. Ochocki J. D. Pami tniki. — Wilno: Nakl. i druk J. Zawadowskiego, 1857. — Т.1-3. (Т.3)
  23. Pami tniki Jana Duklana Ochockiego, z pozostalych po nim r kopis w przepisane i wydane przez Kraszewski J. I. — Wilno : Nak ad i druk J zefa Zawadowskiego, 1857. - Т.3. - 358 s.

*Надійшла до редколегії 04.03.2013 р.*

УДК 130.2

Ю. А. БРАГІН

### ПРЕДМЕТ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ У СТУДІЯХ М. ФУКО

*Аналізується метод формування предмета історії культури у студіях М. Фуко.*

**Ключові слова:** предмет, культура, поняття, подання, рефлексія, археологія.

*Анализируется метод формирования предмета истории культуры в работах М. Фуко.*

**Ключевые слова:** предмет, культура, понятие, представление, рефлексия, археология.

*The formative method of the subject of cultural history in the works of M. Foucault is analysed.*

**Key words:** subject, culture, concept, presentation, reflexion, archeology.

Актуальність теми зумовлена необхідністю підтримання оптимальної відповідності між науковими поняттями і матеріалом, що ними позначається. Розглянута в цьому ракурсі концепція М. Фуко має показати своє епістемологічне підґрунтя — ту сукупність принципів, яку автор використовує для встановлення референту понять. Усвідомлення принципів побудови теорії М. Фуко, яка є однією з ключових для постмодерністського мислення, надасть можливості сформулювати вихідну позицію для розгляду інших теорій цього напрямку.

Концепція М. Фуко була розглянута такими дослідниками, як Н. Автономова, Г. Бейсенова, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельбоз, І. Ільїн, М. Макаров, З. Сокулер та ін. Аналіз літератури свідчить: незважаючи на численні студії, обраний нами аспект ще не був об'єктом ретельного дослідження.

**Мета** статті — визначити методи формування предмета історії культури у студіях М. Фуко. Отже, об'єктом нашого розгляду є не



сам зміст висновків автора, а ті засоби, які він використовує для їх винаходу.

Аналіз епістеми веде М. Фуко до висновку про ізоморфність практики економічного обміну продуктами труда в епоху Відродження і методу встановлення подібностей у «системі пізнання». На його думку, «космологія знаків» того часу також «дублює й обґрунтовує роздуми про ціни та гроші» [4, с. 199, 200]. Золото і срібло перетворюються на гроші у зв'язку з «їхньою необмеженою властивістю подавати». «Будь-який об'єкт може правити за гроші», якщо він має «справжні якості подання й аналітичні властивості» [4, с. 203]. «Циркуляція» стає однією з головних категорій аналізу грошового обігу внаслідок перенесення в економіку «фізіологічної моделі». Це перенесення стало можливим «завдяки глибокому розкриттю спільного — для грошей і знаків — простору». Саме на основі «радикальних археологічних необхідностей» у XVII ст. набула сили «метафора, яка уподібнює місто тілу» [4, с. 206, 207].

Слід відзначити, що концепт циркуляції завдячує своїм походженням давній астрономії і лише пізніше, в процесі дослідження кровообігу, він був застосований як «фізіологічна модель». Назване «перенесення» стало можливим на тій пізнавальній підставі, що фізична модель циркуляції, організм людини і господарство стали розглядати як замкнені системи. Наведене пояснення демонструє механізм «перенесення», його логічну схему і відповідні концептуальні облаштування. Більше того, воно демонструє ті принципи, які є апріорними для «перенесення», оскільки в логічному сенсі вони йому передують. Отже, його евристична сила і ґрунтовність перевищують результати інтерпретації факту, якої надає дискурсивна інтерпретація М. Фуко. Тому можна підсумувати, що не спосіб пізнання є наслідком дискурсивної практики, а сфера риторики — постачальник «мовного матеріалу» для втілення результатів розумової діяльності.

Можна погодитися, що «метафора, яка уподібнює місто тілу», виникла внаслідок «археологічних необхідностей». І це уподібнення дійсно є метафорою, тобто концептом теорії літератури. Саме тому воно не може бути основою концептів економіки. Адже кожна із цих наук має власний предмет. Твердження М. Фуко про те, що риторики практики є «основою» наук, замовчує цей вихідний для будь-якої науки факт. Той емпіричний факт, що гуманітарні науки використовують слова для формування репрезентацій, не означає, що слова є їх фундаментом. Вони відіграють роль знакового матеріалу, з якого конструється система наукових пропозицій. Автор же розчиняє епістемологічне підґрунтя наук у потоці риторичних наявностей. Він ставить завдання визначати об'єкти без «посилання до сутності речей» і «замінити заповітні скарби речей дискурсом» [3, с. 48]. Отже, сам предмет, що протистоїть досліднику, не створює приводу для розгляду. Тому теоретичне підґрунтя не трансцендує факти, а складається з них. Відсутність теоретико-пізнавального фундаменту, який подає матеріал досвіду, перетворює реальність, яка б мала бути



субстратом роздумів автора, на недоступну інстанцію. Саме внаслідок відсутності предмета — субстрату роздумів — вони поєднуються «подібностями», «метафорами», які відіграють роль «лінгвістичних мостів» над порожнечами, що утворилися на місці вилучених наукових матеріальностей. Результатом цього є софістичне уподібнення, поперше, функції подання багатства і подання як когнітивної здатності індивіда, по-друге, аналізу як наукового методу й емпіричної подільності дорогоцінних металів.

М. Фуко підкреслює відмінність мислення, розвинутого економічною наукою XVIII ст., і мислення класичного періоду, яке підводило час «іззовні» до таксономічної таблиці: «Тут же, навпаки, час належить до внутрішнього порядку уявлень, складаючи з ним єдине ціле. Він супроводжує... здатність багатств подавати й аналізувати самих себе в грошовій системі» [4, с. 216, 217] «Функція часу в багатстві» сформувалася у зв'язку з функціонуванням грошей як застави і розвитком кредитування. Автор підкреслює: «Але все це — лише наслідок форми рефлексії, яка розміщувала грошовий знак щодо багатства в позиції подання в повному сенсі цього слова» [Курсив мій — Ю. Б.; 4, с. 217].

Автор не бере до уваги того, що поняття часу застосовується до різних предметів. Час, що належить «внутрішньому порядку уявлень», вимірює когітації потоку свідомості. Проте час економіки зайнятий вимірюванням тривалості грошових операцій. Тут уявлення про час, відповідно до свого предмета, пов'язане не з рефлексією «щодо порядку уявлень», а з безпосередніми економічними матеріальностями, які наочно демонструють наявність або відсутність доходу. Визначення його розміру не потребує рефлексії. Формування ж концепту часу як теоретико-пізнавального інструменту здійснюється за допомогою рефлексії, предметом якої є послідовність актів свідомості, їхня логічна схематизація. Але автор плутає той зміст, який має концепт часу в його економічному застосуванні, тобто економічне уявлення про час, із концептом часу як таким. Отже, час перебігу грошових операцій і концепт часу, який формується актом рефлексії, поєднуються завдяки тому, що вони позначаються одним словом. За допомогою цього софістичного методу М. Фуко узагальнює твердження на ті сфери наукового знання, які піддаються його аналізу: «Отже, одна й та сама археологічна сітка відіграє роль основи теорії грошей-подання в аналізі багатств, а в природничій історії — основи теорії ознаки» [4, с. 217].

Уявлення про час залишиться уявленням і не зможе перетворитися на об'єктивний час грошового обігу. Об'єктивний час завжди буде для суб'єкта пізнання предметом уявлення і лише як уявлення про предмет зможе перебувати в його свідомості. Саме концепт предмета, а не слово «час» є середнім терміном, тобто тим єдиним «спільним», яке здатне поєднувати час як реальний об'єкт і свідомість. Слово як таке може виконувати роль «спільного» лише як «слово», тобто як лінгвістична інстанція, що застосовується до подібних

об'єктів. Але подібність цих об'єктів визначається відповідним концептом. Як «слово» воно не може нести в собі суто концептуального навантаження у вигляді «фізіологічної моделі». Таку функцію може виконувати лише поняття, яке позначається цим словом. Автор же передає функції поняття слову, яке його репрезентує. Водночас ототожнюються емпірична якість спільності застосовуваних слів і логічна якість єдності поняття. Лише за посередництва концепту «предмет» свідомість набуває стосовності до реальності (в цьому разі, реальності «час»). М. Фуко приховує цей фундаментальний теоретико-пізнавальний факт за допомогою риторичних безформностей. На основі очевидного емпіричного факту, що будь-яке існування розгортається в часі, — й існування потоку свідомості, й існування економічного обміну, — він висновує, що вони поєднуються «часом». Таким чином, концепт часової інтуїції — пізнавальний інструмент — поєднується з концептом астрономічного часу, який мовиться про існування. Отже, основа пізнання поєднується з основою буття. Тому в аналізі дискурсу втрачається зв'язок концептів з реальністю. Її місце посідають співвідношення слів, які втратили свій референт.

Розвиваючи розглядану тему, М. Фуко стверджує, що на межі XVIII — XIX стст. основа епістеми створюється не тільки «самоподвоєнням подання». У політекономії «цінність об'єктів бажання визначається вже не тільки іншими об'єктами, які бажання може собі уявити, а сферою, яка не може бути зведеною до подання — трудом» [4, с. 262].

У цьому разі автор створює еквівокацію: в акті обміну беруть участь не «об'єкти бажання», а товари. Очевидно, що концепт «об'єкт бажання» має референт, відмінний від референта концепту «товар», і не може бути конститутивним для схеми обміну. Для автора труд є об'єктивною (в його термінах, «зовнішньою», на відміну від подання) реальністю, якій він прагне протиставити «суб'єктивний» характер обміну, що здійснюється «в поданні». За аналогією біологічний концепт «структури організму» він вважає «внутрішньою (тобто реальною, відокремленою від подання — Ю. Б.) співвіднесеністю... істоти» [4, с. 262]. Насправді «труд» має бути не інстанцією, що існує *an sich*, а саме поданням, оскільки в іншому разі він не міг би бути елементом пояснення механізму утворення вартості, адже саме з подань складається пояснення. Тільки у вигляді подання він і може бути предметом роздумів, тобто змістом свідомості. Більше того, тільки завдяки зведенню до «позиції подання», тобто формуванню предмета, і стає можливим мислення. Автор же, по суті, проголошує тут вихід свідомості за межі самої себе, безпідставність якого була розкрита ще в «Описовій психології» В. Дільтея [2, с. 91].

Друга еквівокація, яку застосовує автор, полягає в ототожненні концептів «об'єкт» і «товар». Це дозволяє йому створити штучний спільний референт для лінгвістики й політекономії. Нібито економіка має справу з «об'єктами», а не «товарами», і це може поєднати її з тим фактом, що слово позначає об'єкт. Будь-яка наука має справу

з «об'єктом», але це саме її об'єкт. Автор же розчиняє специфічні наукові предметності в риторичній оболонці. Тому теорія грошової ціни того періоду, згідно з його версією, відповідає тому, «що виступає у формі тропів і зсувів сенсу» [4, с. 230].

Дотримуючи наміченого вектора роздумів, М. Фуко підкреслює, що в кінці XVIII ст. відбувається перехід від виявлення ознаки через «порівняння наочних структур» до її визначення за допомогою «внутрішнього принципу, який не може бути зведеним до гри уявлень». У політекономії таким принципом є «труд», у біології — «структура організму» [4, с. 252]. Тепер «вже у вихідному спонуканні до аналізу» пов'язують «видиме з невидимим як із його прихованою причиною» [4, с. 255]. Так, у біології «структура організму вклинюється між структурами, які розчленовують, і ознаками, які позначають, — вводячи між ними глибинний, внутрішній, істотний простір». На думку М. Фуко, перемога віталізму над органіцизмом стала лише зовнішнім виявленням цих археологічних подій [4, с. 257].

Автор змішує тут дві різні когнітивні операції — операцію позначення, тобто формування референту поняття, і операцію структурування об'єкта. Остання, залежно від мети, яку ставить дослідник, може бути або аналітичною операцією поділу означеного об'єкта, або створенням пояснювальної схеми, яка експлікує, наприклад, його розвиток. Ці операції створюють послідовність із двох логічних ланок. Між ними не може бути «простору», як і між алгебраїчними операціями множення й додавання, а лише послідовність, яка визначається логічною пріоритетністю. Так, у послідовності « $a + b + c$ » множення, як першорядна в алгебраїчному сенсі операція, передє додаванню. Аналогічно й «позначення», яке фіксує об'єкт, вочевидь передє його аналізу. Винайдений же «істотний простір» є новим об'єктом, тобто результатом повтору операції позначення. Він не може опинитися в «проміжку» між вихідним об'єктом і його пояснювальною схемою, адже пояснення стосується саме первісного об'єкта. В іншому разі з рівняння  $x = a + b + c$ , яке є поданням первісного об'єкта « $x$ », утвориться рівняння  $x + y = a + b + c$ , де  $y$  — «істотний простір». Вочевидь, воно може бути істинним лише коли  $y = 0$ , тобто « $y$ » не існує.

Функції «внутрішніх» принципів і «зовнішніх» ознак визначаються їхньою логічною роллю в пояснювальній схемі, а не назвами. Використання поняття труда в політекономії і поняття «структури організму» в біології є новими засобами пояснення, експлікації фактів. Мати ж назву «прихованих причин», тобто «неподоланих розумінням» сутностей, вони можуть лише в сенсі метафізичної містифікації, який є опозитним очевидності наукового пояснення. Останнє виникло саме як метод усунення таких сутностей. Автор же використовує той факт, що наукові теорії завжди неповно відтворюють дійсність, (і таким чином надають підстави для реваншу метафізичного мислення) як досвідну основу своєї риторичної теорії. У цьому місці він дійсно торкається наукової реальності. Тут доречно пригадати

слова А. Данто, який на дорікання історичній науці в неточності відповідає, що в логічному сенсі вони тотожні обвинуваченню транспортних засобів у віддаленості пунктів призначення [1, с. 95]. Завдання наукового аналізу полягає саме в перетворенні містичного «внутрішнього простору» на наочність. Але епістемологічний опис М. Фуко здійснюється в протилежному напрямі. Згідно з його когнітивною схемою, проблеми наукового розвитку стають приводом для виникнення риторичних сутностей. І тут він суперечить своїй власній тезі про первісне риторичне підґрунтя науки. Адже за принципом тотожності буття і мислення, прибічником якого є автор, застосована ним когнітивна схема дорівнює реальності, отже, риторичні сутності мають бути наслідками наукових фактів.

Таким чином, археологія М. Фуко виявляє «справжню дійсність», котра співвідноситься з науками за схемою «сутність → явище». Риторична оболонка епістемі субстантивується, перетворюється на рушійну силу наукової реальності. Не факти наукової дійсності є для автора джерелом її законів, а розглядуваний матеріал віддзеркалює апріорно прийняті ним за рушійну силу дискурсу філософські ідеї. Однак те, що ідеї становлять зміст дискурсу, не означає, що вони є законами його розвитку. Автор же бере їх за основу існування об'єкта за схемою «діалектики форми і змісту». Отже, ідеї, які становлять предмет епістемі, розглядаються автором як сутність її існування. Але «ідеї» і «закони» мають тут різні предмети. «Ідеї» мовляться про наповнення поняття «дискурс»; «закони» — про послідовність його станів у часі.

У цьому контексті доречно звернутися до критики Е. Гомбріхом «методу екзегези» Г. Гегеля, який потрактував явища культури як «симптоми чого іншого» [5, р. 46, 47]. Історія культури не повинна розглядати культурні феномени як прояв групової психології або «духу, що рухається». Ці факти мають стати матеріалом ретельного аналізу, «детального опитування, яке має замінити генералізації *Geistesgeschichte*» [5, р. 51, 52, 34, 44, 45]. Так, під час вивчення твору мистецтва слід розглядати професійну ситуацію, в якій перебуває митець, наявні можливості вибору, прийняті ним рішення відповідно до вимог художньої традиції, якій він належить [5, р. 148].

М. Фуко вбачає аналогію класичного і сучасного мислення в метафізичній ідеї усунення поділу підґрунтя буття і підґрунтя пізнання. Основна проблема класичного мислення «стосувалася відносин між ім'ям і порядком: відкрити номенклатуру, яка була б таксономією, або ж установити систему знаків, котра була б прозорою для безперервності буття». Сучасне мислення розглядає «співвідношення сенсу з формою істини і формою буття: на небі нашої рефлексії панує дискурс... , яка була б водночас і онтологією, і семантикою» [4, с. 235].

У ході аналізу послідовності епістем «предмет», як історичний спосіб даності матеріалу, заміняється історичними проявами вказаної ідеї, адже вона заперечує саму проблему даності матеріалу. Тому історія знання може бути побудована «в поняттях умов і вміщених

у часі апіорі». У цьому сенсі «археологія може засвідчити існування загальної граматики, природної історії й аналізу багатства і розчистити... простір без розривів», у якому існуватиме історія наук. Основа мислення людей XVII — XVIII ст. полягає в тому, що спосіб буття наук для них — це «спосіб буття подання». Завдяки цьому історія наук убагацькується «поверховим явищем» [4, с. 235].

Історія наук — єдино можливий спосіб їхнього існування. Її головними документами є саме наукові подання. Саме тому «спосіб буття подань» різних наукових предметів є єдиним доступним людині (і не тільки людині XVII — XVIII ст.) джерелом знання про розвиток наук. Ось чому «спосіб буття» ідеї, як і сама ідея, має бути витягненим з фактів. Автор же подає нам послідовність проявів ідеї, яку запозичує з історії філософії (що, певно, для нього є гарантією її вірогідності). Отже, в М. Фуко ідея емпірично передувє розгляду фактів. Але умови руху епістем і її апіорі можуть бути виявлені саме апостеріорі аналізу матеріалу. У логічному, теоретико-пізнавальному сенсі вони зворотні до порядку буття фактів. Ці умови становлять підґрунтя пояснення фактів, але в послідовності «пізнавальної зустрічності» відкриваються після їх аналізу, який може мати основу лише завдяки апостеріорному визнанню необхідної логічної первісності, тобто апіорності принципів, з нього витягнених. У протилежність до цієї схеми «першого для нас» і «першого самого по собі» М. Фуко стверджує можливість розміщення апіорі в часі, що кореспондує застосованій ним ідеї поєднання основ буття і пізнання. Саме на межі понять апостеріорі й апіорі виявляються недоліки концепції. Тут стає очевидним ототожнення автором емпіричного факту «теоретичної навантаженості» дослідника і логічного «факту» *apriori*. Адже емпіричному факту спільності слів він надає апіорного значення, оскільки стверджує, що емпіричні спільності формують підґрунтя науки. Але підґрунтя науки має передувати теорії логічно, а не емпірично. Фіксація емпіричних однаковостей може тільки зафіксувати факт і не в змозі визначити його ґрунтовності. Оскільки аналіз риторичної оболонки ідей демонструє лише емпіричні умови їх лінгвістичної наявності, то поняття апіорі набуває емпіричних конотацій. Отже, аналіз епістемі в ракурсі ідеї безперервності призводить до усунення поняття наукового предмета і підміни трансцендентальної логіки його даності умовами риторичної наявності. Мабуть, тому М. Фуко знаходить свідчення кінця класичного мислення у творах Маркіза Де Сада, адже вони «називають речі їх точними іменами, таким чином знищуючи весь простір риторики» [4, с. 239].

Отже, можна підсумувати.

Редукція трансцендентальної основи даності матеріалу до емпіричних умов його риторичної наявності дає привід для ототожнення змісту понять із самими поняттями як теоретичними формами. Видалення наукових предметів і відповідних їм логічних схем призводить до безформності риторичного матеріалу, яку автор компенсує метафізичною діалектикою форми та змісту. Лакуни, що утворюються на

місці усунених логічних конструкцій, заповнюються аналогіями риторичних шаблонів, застосовуваних різними науками.

Концепція М. Фуко виявляє циклічне перетікання авторської рефлексії по траєкторії «предмет ↔ метод». Згідно з викладеним вище, автор за допомогою еквівокацій і аналогій атрибує одну і ту саму якість (або ознаку) і об'єкту *an sich* і методу його розгляду. Про це свідчить й авторське потрактування центрального поняття археології знання — переривчастість — поняття парадоксальне, оскільки воно одночасно є й інструментом, і об'єктом дослідження. (Згідно з методом еквівокації, якість об'єкта ототожнюється з поняттям цієї якості). У такий спосіб принцип тотожності буття і мислення, який автор знаходить у розглянутій епістемі, проєціюється на його власну концепцію.

Напрямом подальшого дослідження може бути аналіз впливу особливостей визначення предмета в концепції М. Фуко на теорії інших представників постмодернізму.

#### Список літератури

1. Данто А. Аналитическая философия истории / Артур Данто: пер. с англ. — М. : Идея — Пресс, 2002. — 290 с.
2. Дильтей В. Описательная психология / Вильгельм Дильтей: пер. с нем.; 2-е изд. — СПб. : Алетейя, 1996. — 160 с.
3. Фуко М. Археология знания / Мишель Фуко: пер. с фр. — К. : Ника — Центр, 1996. — 208 с.
4. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко: пер. с фр. — СПб. : A-cad, 1994. — 412 с.
5. Gombrich E.H. Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art / Ernst Gombrich — Oxford: Phaidon, 1979. — 224 p.

*Надійшла до редколегії 18.03.2013 р.*

УДК 008 +645,197 (043.3)

О. П. МАЗУРКЕВИЧ

### ТРАДИЦІЇ ШАНУВАННЯ ЯК ОСНОВА ЕТИКЕТНОЇ ПОВЕДІНКИ

*Характеризуються міфологічні основи традицій шанування й особливості їх виявлення в етнічних стереотипах етикетної поведінки.*

**Ключові слова:** *традиції шанування, етикетна поведінка, традиційна культура, українське суспільство.*

*Характеризуются мифологические основы традиций почитания и особенности их проявления в этнических стереотипах этикетного поведения.*

**Ключевые слова:** *традиции почитания, этикетное поведение, традиционная культура, украинское общество.*

*Characterized of a mythological source of the traditions of worship and features of their expression of ethnic stereotypes label behavior.*

**Key words:** *traditions of homage, ethical conduct, traditional culture, ukrainian society.*



Система традиційного спілкування, сформована етносом у процесі його життєдіяльності, актуалізується нині як важливий чинник збереження традиційних цінностей сім'ї, забезпечення тривалості міжпоколінєвих зв'язків, стабільності суспільства й держави.

**Мета** дослідження — виявити етнорегіональні особливості й специфіку функціонування етикетних норм поведінки в українській традиційно-побутовій культурі.

**Завдання:**

- проаналізувати стан наукової розробки означеної проблеми;
- розглянути соціокультурну основу побутового етикету;
- дослідити роль традицій доброзичливості у формуванні звичаєвих норм побутового етикету;
- розкрити традиційне розуміння феномену почесності та його виявлення в традиції шанування;
- проаналізувати етнічні стереотипи етикету гостинності.

У традиційній культурі українців, як і слов'ян загалом, етикет не виокремлений у чітко обмежену сферу культури, як це спостерігається, наприклад, у народів Кавказу. Розчиненість побутового етикету в інших формах поведінки, відсутність кодифікованого етикету національної еліти, поширеність уявлень про те, що етикет є явищем переважно вищих прошарків суспільства, значною мірою зумовили й відсутність в українському народознавстві XIX–XX ст. спеціальних праць, присвячених цій важливій темі. Навіть у таких комплексних дослідженнях, як «Поділля», «Полісся», «Гуцульщина», «Бойківщина», двотомній монографії «Українці» та ін., немає спеціальних розділів, присвячених формам комунікативної поведінки окремих регіонів, українців загалом. У сучасній культурології починає утверджуватися новий науковий підхід: комплекс звичаїв, пов'язаних зі сферою спілкування, виокремлюється як предмет спеціальних досліджень — побутовий етикет. Важливим внеском у розробку актуальної теми стала праця А. Пономарьова «Традиційно-побутова культура», вміщена в третьому томі п'ятитомної «Історії української культури». Аналізуючи стереотипи традиційного спілкування, традиції гостинності, доброзичливості й шанування, дослідник використовує емпіричний матеріал, набутий етнографами XIX ст., і теоретичні напрацювання радянських науковців, зокрема такі як «У истоков этикета» А. Байбурина й А. Топоркова, «Этика и этикет» І. Добродомова, «Очерки об абхазском этикете» Ш. Инал-Ипи, «Традиционное и новое в этикете адыгских народов» Б. Бгажнокова та ін. У розвідках «Побутовий етикет» (підрозділ праці «Традиційно-побутова культура») та «Традиції гостинності» (остання вміщена в другій книзі двотомної історико-етнографічної монографії «Українці») А. Пономарьов ґрунтовно розкриває міфологічні основи етнічних традицій гостинності, значно менше уваги приділяючи аналізу міфологічного базису традицій шанування, котрі є основою побутової етикетної поведінки.

В архаїчних культурах різного типу стабільність життєустрою асоціювалася із сакралізованою постаттю правителя (вождя, князя,



царя чи верховного жерця). Правитель був утіленням божества, отже, здійснював контроль не тільки над соціумом, а й над природними стихіями, забезпечуючи космічний порядок, лад. Його постать являла собою «динамічний центр Усесвіту, від якого в усіх напрямках розходяться силові лінії, так що будь-який його рух, поворот голови, підняття руки і т. ін. відразу серйозно впливають на природу, — відзначав Дж. Фрезер. — Цар є точкою опори, що підтримує рівновагу світу; найменша неточність з його сторони може цю рівновагу порушити» [14, с. 194]. Поведінка вождів і царів була взірцем для наслідування всіх, хто перебував на нижчих щаблях ієрархічної драбини, покликаної підтримувати порядок у всіх суспільних верствах.

Універсальними ознаками поведінки людини з високим соціальним статусом були вповільненість рухів і навіть цілковита нерухомість, статичність під час сидіння на троні. Такою була поведінка єгипетських фараонів — язичників і візантійських імператорів — християн, а також московських царів та інших володарів, які мали необмежену владу. Зокрема, московські царі, які наслідували поведінку візантійських імператорів, під час прийому іноземних послів сиділи непорушно, як статуї, мовчки. У разі необхідності оголосити якесь рішення, вони говорили ледь чутним голосом або робили майже непомітний жест. Їхні слова озвучували спеціальні придворні особи, котрі витлумачували також кожен царський жест. Істинно царська поведінка, як її розуміли люди Московської Русі XVI–XVII стст., полягала у величній статичності, відзначалася мінімальним виявленням природної людської енергії. Описуючи церемонію Водохреща 1681 р. в праці «Домашний быт русского народа в XVII и XVIII столетиях», І. Забелін звертає увагу на те, що молодого царя Федора, котрий повільно йшов у супроводі бояр, підтримували під руки, наче старця, двоє наближених людей. І. Забелін відзначає, що надзвичайно важке — до 80 кг — вбрання обмежувало будь-який рух хворобливого царя [7, с. 392–398]. Звичайно, самодержавний московський цар міг замовити собі й інше вбрання, однак не робив цього з огляду на традиційні уявлення свого оточення про статичність ритуальної пози як визначальну особливість царської поведінки. Втрачаючи статичність, він утрачав би й авторитет в очах сучасників.

Статичність поз, мінімум жестів і слів були характерними особливостями етикетної поведінки не тільки царів, а й родовитих людей Московії, набуваючи іноді гіпертрофованих форм. Так, іноземці, які відвідали країну в означений період, свідчать, що бояри майже не ходили пішки, пересуваючись улітку на каретах чи верхи на конях, а взимку на санях. Це позначалося на їхній фізичній формі, спричиняло ожиріння. Однак «дорідність» наділялася тоді позитивним значенням: «Вони навіть шанують череватих, — відзначав на початку XVII ст. капітан Маржерет, — називаючи їх «дородний чоловік»..., що означає «чесний чоловік»» [13, с. 163]. «Дорідність» усвідомлювалася і як ідеал жіночої краси: «Стрункий стан вважають потворним, — пише англієць Коллінз. — Красою жінок вони вважають

повноту. Худих жінок вважають хворими, тому ті з них, які в природі не схильні до повноти, віддаються різного роду епікурейству з наміром розповніти...» [6, с. 404]. Інший іноземець зазначає: «... стан у них не завжди співмірний і гарний, як в інших європейнок, тому що жінки московські носять широкий одяг і їхнє тіло, ніде не стримуване вбранням, розростається» [6, с. 464]. Унікальність сакралізованої особистості царя та придворного персоналу сформувала своє власне уявлення про красу й норми престижної поведінки з позицій соціальних привілеїв. Ці уявлення поширилися на решту суспільства, викликаючи здивування європейців, культурі яких в означений історичний період були властиві інші уявлення про красу, а техніки етикету відзначалися широким діапазоном пластичних рухів і поз.

У XVI ст. Московська держава перетворилася на єдинокоронаційну монархію із сакралізованою постаттю царя, котрий майже не відрізнявся від архаїчного володаря — божества, з усіма належними атрибутами царського ритуалу й догматичними правилами етикетної поведінки. Непорушність державного й родинного ладу життя зумовила консерватизм традиційних форм поведінки, суттєво вплинувши на всі види традиційної культури. Характерні особливості побутового укладу та форм поведінки зумовили й специфіку національного вбрання, котре відзначалося важкістю, блокувало вільні рухи. «Незмінність... укладу життя, догматичність релігійно-етичних норм зберігалися в придворному костюмі до реформ Петра, — відзначає Р. Захаржевська, — а в селянському одязі майже до кінця XIX ст.» [8, с. 245]. Соціальний устрій Московії XVI–XVII стст. є достатньо яскравим прикладом того, як архаїчна структура суспільства на чолі з обожненим царем у сакралізованому центрі держави і світу відтворювалася в становому суспільстві, побудованому за принципом жорсткої владної вертикалі. Таке суспільство незмінно зумовлює два типи поведінки стосовно тих, хто стоїть на нижчому й вищому соціальних щаблях: «Кожна людина... в соціальній структурі такого суспільства являє собою своєрідного дволикого Януса, один лик якого із запобігливою посмішкою дивиться на вищого, а другий — суворо дивиться на нижчого» [1, с. 69]. Етикет відбиває особливості обох типів поведінки, відзначаючись у суспільствах, побудованих за принципом жорсткої ієрархічної піраміди, надмірною ускладненістю, деталізацією та догматизмом правил і моделей поведінки, обов'язковістю дотримання всіх правил і суворістю покарань за їх порушення.

Традиційне українське суспільство будувалося на принципах самоврядування. Такими були міста, що набули Магдебурзького права, міські й сільські ремісничі цехи, братства, сільські громади, зокрема молодіжні, й інші соціальні утворення. Внутрішні механізми самоорганізації забезпечували життєздатність українського соціуму в умовах бездержавного існування.

У сім'ї, котра традиційно вважалася осередком суспільства, центральною постаттю був батько — голова родини, хоча цю роль після

його смерті могли виконувати мати або старший одружений син. На рівні архетипів голова родини ототожнювався з міфічним родоначальником. Виконуючи ритуальні функції, він імітував образ і поведінку божества, таким чином формуючи ритуал шанування. «У цьому ритуалі брали участь усі, — відзначає А. Пономарьов, — орієнтуючись на його поведінку й виробляючи відповідний стереотип власної поведінки, зважаючи на ту роль, яку кожен з них відігравав у суспільстві або ж у родині» [12, с. 1177]. Так формувалися два типи поведінки — почесний і звичайний. Очевидне міфологічне походження першого типу, який характеризувався врочистістю поз, стриманістю рухів, кожен з яких мав значення символічного жесту, неквапливістю. Усе це мало відповідати уявній поведінці божества. Звичайний тип поведінки зумовлювався господарською і побутовою доцільністю, отже, припускав метушливість, квапливість, що асоціювалися із земним походженням. Крик, безпричинний сміх, лихослів'я вважали проявами «бісівської» поведінки й осуджували, оскільки вносили сум'яття, порушували гармонію стосунків, котра сприймалася як цінність і в побутовому повсякденному спілкуванні.

В урочисті, зламні, критичні моменти життя родини поведінка центральної постаті ритуалу ототожнювалася з поведінкою вождя чи жерця. Так, в українському весіллі молодих називають князем і княгинею. З огляду на це вони нічого чи майже нічого не роблять — усе за них виконують почет, бояри та дружки. Бездіяльність молодих зумовлена їхніми ролями як центральних персонажів у високоритуалізованій весільній драмі. Їхня поведінка справді нагадує поведінку князівського подружжя, сама присутність котрого створює ритуальну ситуацію. У разі відсутності молодих уся весільна обрядовість неможлива, вона втрачає сенс. У весільних піснях молодого й молоду часто порівнюють із небесними світилами: молодого — з місяцем, молоду — із зіркою. Статичність їхньої поведінки, вповільненість рухів асоціюються з повільним рухом небесних світил, функція котрих, згідно з народними уявленнями, полягає в тому, щоб світити. Молодий і молода — енергетичне джерело весільної драми, вони немовби випромінюють те світло, котре перетворюється на складний комплекс ритуальних рольових дій, які виконують усі учасники.

Уподібнення молодої й молодого князівському подружжю зумовлює використання відповідних обрядів шанування, комплекс яких сформувався й утвердився в культурі Київської Русі. У «Повісті временних літ» зафіксовано два типи весільного обряду. Той, що побутовав у додолян, здійснювався «тихо і коротко», «по брачному обичаям». Вочевидь, ідеться про той ритуал, який є основою сучасної української весільної обрядовості. В інших племен, за словами літописця, такого обряду за його пам'яті не було — шлюб здійснювався через умикання «у води», де дівчат «хапали... за попередньою домовленістю, бо се відбувалося «на ігрищах межі селянами»» [5, с. 272]. На основі літописного свідчення М. Грушевський висноує, що київський весільний обряд із князівсько-боярською термінологією почав

поширюватися в інших землях не раніше XI ст. Учений уважав та кож, що церковне вінчання долучилося до форми весільного обряду вищих дружинно-боярських і міщанських прошарків суспільства тоді ж, коли київський обряд поширювався серед інших племен [5, с. 272].

В українському весіллі виявляються певні ознаки князівського та боярсько-дружинного етикету, а церковній церемонії відводиться другорядна роль [4, с. 249]. Особлива роль в обрядах шанування весільних князя і княгині належить весільному старості. «В українському весіллі роль старости дуже точно визначена, — наголошує Хв. Вовк. — Це жрець хатнього вогнища, який благословляє на виконання всіх ритуалів та звичаїв» [4, с. 320]. Без благословення старости не розпочиналася жодна церемонія «і жодного кроку не роблять без його попередньої ухвали, — відзначає Хв. Вовк. — Але на цьому його роль і закінчується» [4, с. 320]. На думку дослідника, тільки в українському весіллі роль старости зберегла свій архаїчний характер, «свою майже примітивну чистоту», а в інших слов'янських народів вона зазнала більш-менш значних змін, певною мірою зберігаючи тільки свій релігійний характер. Так, у Болгарії роль старости змішано з «куком», у Росії — з дружком, а частково із чарівником [4, с. 320–321].

Активна ритуальна роль в українському весіллі належить жінкам. Поєднання двох родів «маніфестують з обох сторін особливо жінки — сторожі домашнього вогнища і його мирного життя» [5, с. 270]. Як весільний староста виконує роль «жреця та посередника між двома родами і представника цілого племені», так жінки, особливо матері молодого й молоді, постають в образі архаїчних жриць [4, с. 319–320], виконуючи немало важливих ритуалів, що стосуються скріплення союзу між двома родами та шанування молодого подружжя.

В українській традиції шанування почесне місце відводилося жінці, що визначалося демократичними традиціями громадського й сімейного побуту. Вона часто виконувала роль жриці — представниці вищого жіночого начала, котре домінувало у свідомості українців як землеробського народу і в XIX — на початку XX ст. У цей історичний період ритуальні функції жінки навіть розширилися завдяки звуженню чоловічих. Так, на Поділлі в XIX ст. жінки іноді проводили обряди, пов'язані навіть з вибором місця для житла й закладанням хати, які традиційно здійснювали тільки чоловіки [11, с. 245], та ін.

У багатьох культурах народів світу чоловіче начало асоціюється з правою стороною, а жіноче — з лівою. «Асоціація чоловічого начала з правою стороною, життям, днем, сонцем пояснюється не тим, що чоловікам ці якості є об'єктивно ближчими, ніж жінкам, а тим, що вони належать до одного й того самого класифікаційного ряду, — відзначає І. Кон — Інша річ, що такі асоціації, перетворившись з умовних знаків на нормативні орієнтири мислення, впливають на поведінку і психіку людей» [10, с. 90]. У повсякденному житті різних народів зв'язок лівої сторони із жіночим началом є достатньо стійким, що засвідчують численні прикмети. Зокрема, в росіян: «Права брова чухається — кланятися чоловікові, ліва — жінці»;

«Лоб свербить — чолом бити: з правого боку — чоловікові, з лівого — жінці» [1, с. 32]. Символічно маркуючи належність просватаної дівчини нареченому, на Російській Півночі їй перев'язували в лазні шматком пояса праву руку, ногу і груди [3, с. 209].

У давні часи порядок розміщення жінки ліворуч від чоловіка, характерний для слов'янських народів, побутував і в Україні. Однак у XVII — на початку XVIII ст. через історичні особливості її розвитку він змінився, засвідчуючи певні зміни гендерних взаємин як у середовищі неодруженої молоді, так і в сім'ї. Розміщення жінки праворуч від чоловіка за святковим столом символізувало шанобливе до неї ставлення. Так само праворуч від парубків розміщувалися дівчата. Архаїчне співвідношення місць чоловіка та жінки порушувалось у процесі демократизації гендерних стосунків, який розпочався в Україні порівняно рано, відбувався повільно й поступово, що спричинило багатоваріантність етикетних ситуацій місця перебування чоловіка та жінки (неодруженої жінки чи дружини). Незаміжня жінка перебувала переважно праворуч від чоловіка, дружина, згідно з традицією, — ліворуч, але останнє не було суворо зафіксованим. У молодіжних парах дружина найчастіше займала нетрадиційне праве місце. «Звичайна ситуація в Україні, коли під вінець заручену ведуть з правого боку, а після вінчання чоловік посідає своє традиційне праве місце» [12, с. 1180]. Виняток становив регіон Наддніпрянщини, де законсервувалася архаїчна етикетна ситуація, коли чоловік ішов попереду жінки, що символізувало її підпорядкованість [9].

Етикетне правило, згідно з яким жінка перебувала праворуч від чоловіка, утвердилося в культурі європейських народів у добу Відродження, що було пов'язано з підвищенням статусу жінки [2, с. 72]. Під впливом ренесансних ідей та процесів демократизації і в Україні «...традиційне положення місць (чоловіка й жінки — О. М.) поступово порушувалося, все більше утверджуючи праве й відповідно правове становище жінки» [12, с. 1180]. Етикетне правило «правой руки» побутувало в XIX — на початку XX ст. в традиційній російській культурі, однак воно стосувалося не тільки дівчат, одружена жінка повинна була йти ліворуч від чоловіка й так само розміщуватися за столом [3, с. 88].

#### Висновки.

1. Стабільність життєустрою, лад асоціювалися в архаїчних культурах із постаттю правителя — утілення божества, котре здійснювало контроль не тільки над соціумом, а й над природними стихіями. Від його рухів, жестів, поз залежала рівновага світу. Поведінка правителя була взірцем для наслідування всіх, хто перебував на нижчих щаблях ієрархічних сходів, що забезпечували порядок у всіх суспільних верствах. Соціальний устрій Московії XVI — XVII стст. є яскравим прикладом того, як архаїчна структура суспільства на чолі з обожненим царем у сакралізованому центрі держави і світу відтворювалась у становому суспільстві, побудованому за принципом жорсткої владної вертикалі. Таке суспільство незмінно зумовлює два типи

поведінки — стосовно тих, хто стоїть на вищому й нижчому соціальних щаблях. Етикет відбиває особливості обох типів поведінки, відзначаючись надмірною ускладненістю та догматизмом правил, а також суворістю покарань за їх порушення.

2. Традиційне українське суспільство будувалося на принципах самоврядування. Внутрішні механізми самоорганізації, властиві братствам, ремісничим цехам, сільським громадам, зокрема молодіжним та іншим корпоративним об'єднанням, забезпечували життєдіяльність українського соціуму в умовах бездержавного існування. Кожне корпоративне об'єднання мало ієрархічну структуру, однак за відсутності жорсткої владної вертикалі між нерівними корпораціями сформувалися зв'язки «по горизонталі».

3. В українському традиційному суспільстві сформувалися два типи поведінки — почесний і звичайний. Очевидне міфологічне походження першого типу, який характеризується вродженістю поз, стриманістю рухів, кожен із яких мав значення символічного жесту, відповідаючи уявній поведінці божества. У сім'ї — основному осередку суспільства — центральною постаттю був батько — голова родини, хоча цю роль за певних обставин могли виконувати мати чи старший одружений син. На рівні архетипів голова родини ототожнювався з міфічним родоначальником. Виконуючи ритуальні функції, він імітував поведінку божества, таким чином формуючи ритуал шанування, в якому, згідно зі своїми ролями, брали участь усі члени сім'ї.

4. Звичайний тип поведінки зумовлювався господарською і побутовою доцільністю, припускав квапливість, метушливість, широкий діапазон різнорідних рухів, позбавлених символічного значення. Крик, безпричинний сміх, лихослів'я вважали проявом «бісівської» поведінки й осуджувалися, оскільки порушували гармонію стосунків, котра вважалася цінністю і в повсякденному спілкуванні. Побутовий етикет українців формувался на базі ритуалу, позбавленого жорстокості й догматизму, що зумовило розмаїття регіональних форм.

5. В українській традиції шанування почесне місце відводилося жінці, що визначалося демократичними традиціями громадського й сімейного побуту. У давні часи порядок розміщення жінки ліворуч від чоловіка, характерний для слов'янських народів, побутував в Україні. Однак уже в XVII на — початку XVIII ст. через історичні особливості розвитку він змінився, засвідчуючи зміни гендерних взаємин як у середовищі неодруженої молоді, так і в сім'ї. Етикетне правило, згідно з яким жінка перебувала праворуч від чоловіка, утвердилося в Україні, як і в культурах інших європейських народів, під впливом ренесансних ідей, що зумовили підвищення суспільного статусу жінки.

#### Список літератури

1. Байбурин А. К. У истоков этикета / А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. — Л. : Наука, 1990. — 165 с.
2. Бгажноков Б. Х. Психология и техника коммуникативного поведения адыгов / Б. Х. Бгажноков // Национально-культурная специфика речевого общения народов СССР. — М. : Наука, 1982. — С. 72–73.



3. Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в. / Т. А. Бернштам. — Л. : Наука, 1988. — С. 209.
  4. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с.
  5. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / М. С. Грушевський. — Т.1. — К. : Либідь, 1993. — 392 с.
  6. Забелин И. Е. Быт русских царей / И. Е. Забелин. — Т. 11. — М., 1902. — С. 464.
  7. Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVII и XVIII столетиях / И. Е. Забелин. — М., 1915. — Т. 1. — Ч. 2. — С. 392–398.
  8. Захаржевская Р. В. История котюма: От античности до современности / Р. В. Захаржевская. — М. : РИПОЛ Классик, 2006. — 288 с.
  9. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, ІМФЕ НАН України. — Ф. 14-5, од. зб. 397, арк. 31, 68.
  10. Кон И. С. Введение в сексологию / И. С. Кон. — М. : Наука, 1988. — С. 90.
  11. Поділля: Історико-етнографічне дослідження. — К. : В-во незалежного культ. Центру «Доля», 1994. — С. 245.
  12. Пономарьев А. П. Традиційно-побутова культура: Побутовий етикет // Історія української культури: У п'яти томах. — Т. 3. — К. : Наук. думка, 2003. — С. 1161–1181.
  13. Россия начала XVII века: Записки капитана Маржерета. — М. : Наука, 1982. — С. 163.
  14. Фрэнгер Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрэнгер. — М. : Наука, 1980. — С. 194.
- Надійшла до редколегії 21.03.2013 р.*

УДК 39:379.85 (477.42)

І. М. КУЛАКОВСЬКА

### ЕТНОКУЛЬТУРНІ РЕСУРСИ ЖИТОМИРЩИНИ ЯК ТУРИСТИЧНІ АТРАКЦІЇ: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

*Проаналізовано наукову літературу з питань туристичного краєзнавства та розвитку туризму на Житомирщині, охарактеризовано джерельну базу дослідження.*

**Ключові слова:** Житомирщина, краєзнавчі дослідження, етнічний туризм, туристичні ресурси, етнічна культура.

*Проанализирована научная литература по вопросам туристического краеведения и развития туризма на Житомирщине, охарактеризовано источниковую базу исследования.*

**Ключевые слова:** Житомирщина, краеведческие исследования, этнический туризм, туристические ресурсы, этническая культура.

*In the article the analysis of scientific literature is carried into practice on questions of tourist study of a region and development of tourism on Zhytomyr region, described a primary base of this research. Specified concepts are: «tourism», «tourist resources», the value of concept «ethnotourism», «ethnic culture» is found out.*



**Key words:** *Zhytomyr region, regional researches, ethnic tourism, tourist resources, ethnic culture.*

Останні 20 років провідні науковці України значну увагу приділяють вивченню і дослідженню туристичної сфери. Адже її значимий потенціал недооцінено і недостатньо вивчено. Туристичну індустрію слід розпочинати на регіональному рівні, саме так можна сприяти розвитку туризму не тільки в державі, а й в окремих її регіонах. Житомирщина не є винятком і має гідно представляти свій туристичний потенціал, як важливу складову розвитку туризму, зокрема й етнотуризму, завдячуючи наявністю значним етнокультурним ресурсам. Етнічний туризм як один із напрямів культурно-пізнавального туризму є привабливим для багатьох країн. Світова практика доводить, що подібний вид туризму здатний задовольняти певні духовні, культурні потреби людини.

**Метою** статті є аналіз наукової літератури з питань розвитку туризму та краєзнавчих досліджень на Житомирщині, які сприяють популяризації етнотуристичної індустрії в регіоні; розкриття основних понять і термінів, розгляд історико-культурних передумов формування ресурсів етнічного туризму в регіоні.

Найґрунтовнішими дослідженнями в галузі туризму є праці В. Киф'як, Р. Ладижевської, Л. Воронкової, Т. Дьорової, Я. Луцького, В. Федорченка, М. Костриці, С. Поповича, В. Обознова, В. Дехтяр, В. Корнієнко, В. Кулік, А. Мокляк.

Зарубіжні дослідники І. Зорін, В. Квартальний розглядають загальне значення поняття «туристичні ресурси», а вітчизняні науковці Б. Л. Финогєєв, А. Молодецький, О. Любіцева побіжно торкаються поняття «етнічні ресурси».

Серед краєзнавців нашої області, які досліджували, збирали і публікували матеріали своїх наукових доробок, такі відомі, як Г. М. Мокрицький, М. Ю. Костриця, В. О. Єршов, Л. С. Монастирецький, В. Ф. Шинкарук, П. В. Білоус, Р. Ю. Кондратюк, В. В. Білобровець, В. В. Вітренко, І. І. Ярмошик, М. В. Врублевський та ін.

В Україні туризм був недостатньо розвинений, аж до 1914 року, коли туристичною діяльністю займався Російське товариство туристів і Польське товариство краєзнавче. У 1900-х рр. активну туристичну діяльність здійснювало товариство «Сокіл», яке заснувало туристичну (під проводом К. Гутковського) і велосипедну (голова Я. Вінчковський) секції [1]. Інтенсивніший туристичний рух поширився і набув організованіших форм з 1920-х рр. 1924 р. у Львові засновано мандрівнокраєзнавче товариство «Плаї» з філіями в інших містах. Широкі маси молоді охоплювали мандрівками Пласт і Карпатський лецетарський клуб [2].

Помітну стимулюючу роль у становленні туризму в Україні відіграла діяльність випускника Києво-Могилянської Академії Василя Григоровича Барського.

Педагоги і громадські діячі В. Ільницький та О. Партицький зробили певний внесок у розвиток туристичного руху в Україні в другій

половині XIX ст. У 1878 р. О. Партицький звернувся до краян із пропозицією про розширення місць для відпочинку, розробку та прокладання нових туристичних маршрутів, посилене вивчення рідного краю [3].

Значну увагу організації народознавчих мандрівок приділяли члени «Руської трійці» — М. Шашкевич, І. Вагилевич та Головацький.

Кінець XX ст. — створення перших туристичних бюро, які організовували туристичні мандрівки. В травні 1965 р. згідно з Постановою Секретаріату Української республіканської ради профспілок створено Житомирську обласну раду по туризму та екскурсіях, а в січні 1970 р. при облраді по туризму та екскурсіях — Житомирське міське екскурсійне бюро. У 1973 р. Житомирське міське екскурсійне бюро перетворено в Житомирське бюро подорожей та екскурсій. З липня 1988 р. ліквідована Житомирська обласна рада по туризму та екскурсіях та створено на базі туристсько-екскурсійних підприємств та організацій області Житомирське туристсько-екскурсійне виробниче об'єднання «Житомиртурист».

До 1991 р. рекреаційно-туристичне господарство України функціонувало в єдиному рекреаційно-туристичному комплексі Радянського Союзу. Курорти належали державі, керівництво туристичною діяльністю здійснювалося централізовано. Туризм в Україні розвивався на профспілковій та відомчій основах. Путівки на бази та в будинки відпочинку надавали як своєрідний вид пільг. Профспілковим туризмом в Україні керував «Укрпрофтуризм», іноземним туризмом — монополю «Інтурист», а також «Супутник», — організація, яка впорядковувала в СРСР міжнародний молодіжний туризм.

Зі здобуттям незалежності в 1991 р. створено Житомирське відділення Українського акціонерного товариства по туризму та екскурсіях «Укрпрофтур», як правонаступник Житомирського туристсько-екскурсійного виробничого об'єднання «Житомиртурист». З квітня 1992 р. створено при апараті Правління Житомирського обласного відділення «Житомиртурист» АО «Укрпрофтур», яка займається організацією туристичної комерційної діяльності, а саме: прийом іноземних туристів, відправка туристичних груп за кордон та організація туристичних подорожей по країнах СНД, оздоровлення населення північних районів області, які постраждали від аварії на Чорнобильській АЕС. У червні 1993 р. Житомирське обласне відділення реорганізовано в обласне дочірнє підприємство «Житомиртурист», яке діє і нині.

Ідея національного відродження, збереження культурних звичаїв та традицій через пропагування етнотуризму має стати загальнодержавною, оскільки Україна — країна регіонів. Об'єднання регіонів можливе завдяки «регіональному самопізнанню». Вивчення історії та культури невеликих міст, окремих регіонів є надзвичайно важливим, тому що їх історія є складовою історії всієї країни. Проблеми історії регіонів розглядає краєзнавство — наука молода та маловивчена. Саме слово «краєзнавство» в лексиконі утвердилось не так давно (на початку XX-го ст.). У словниках В. Даля та Ф. Брокгауза і І. Ефрона

воно ще відсутнє. У словнику С. Ожегова подається таке тлумачення цього терміна: «Краєзнавство — сукупність знань (географічних, історичних і т.п.) про окремі місцевості країн.

А. Непомнящий у своїй монографії «Історичне краєзнавство в Криму (2-ї пол. XIX — поч. XX ст.) надає таке визначення краєзнавства: «Історичне краєзнавство — частина історичної науки, яку сучасні пошуковці визначають як науково-культурну діяльність з вивчення минулого окремого регіону і поширення знань про нього. Вона (діяльність) будується на виявленні, урахуванні та охороні пам'яток минулого, які мають відношення до краю, дослідженнях минулого регіону».

Цікавою є думка одного з перших радянських краєзнавців М. Пришвіна, що «краєзнавство є не лише наука, воно, скоріше, є настільки ж і мистецтво, взагалі, воно не так аналітична як синтетична діяльність людини». [4]

Територія, яку займає Житомирщина, з давніх-давен заселяли люди, що й засвідчують численні археологічні пам'ятки. Інтерес до археологічних об'єктів області виник ще в XIX ст., хоча перші такі зацікавлення старожитностями краю відомі вже з XVIII ст. Зокрема, в 1763 р. поміщиця села Немирівка (нині Коростенський район) здійснювала розкопки давньоруського кургану, в якому, за переказами, було поховано київського князя Ігоря Рюриковича.

У першій половині XIX ст. розкопки археологічних старожитностей на території області здійснював граф Растворовський, який у 1828 р. розкопав 4 кургани поблизу Мирополя. У 1848 р. поміщик Овруцького повіту Михайло Пйонтровський провів дослідження вже згаданого кургану в селі Немирівка.

У середині XIX ст. розвідкові археологічні роботи на території Овруцького повіту провів за завданням Київської тимчасової комісії професор університету святого Володимира О. Ставровський.

Науковий підхід у вивченні археологічних пам'яток Житомирщини пов'язаний з іменами видатних українських археологів В. Антоновича, С. Гамченка. В. Антонович досліджував кургани в Житомирі, на території нинішніх Андрушівського, Ружинського районів. Систематизовані дослідження старожитностей краю ввійшли до його фундаментальних праць «Раскопки в стране древлян» (1893) та «Археологическая карта Вольнской губернии» (1901).

Житомирський археолог Сергій Гамченко продовжив розпочати В. Антоновичем дослідження курганного могильника в Житомирі, провів розкопки давньоруських пам'яток у басейнах рік — Случ, Корчувата, Тетерів. Підсумком цих досліджень стала праця «Житомирський могильник», що вийшла друком у 1888 р. У 1893 та 1895 рр. учений провів розкопки курганів біля с. Зарічани (колишне Псище) і Соколової Гори. У 1919–1923 рр. С. Гамченко продовжував археологічні дослідження Житомира і околиць, результати яких він виклав 1930 р. у праці «Житомир за першоджерелами передісторичної археології», яка фактично стала першим зводом археологічних пам'яток Житомира.

У Коростені на початку ХХ ст. проводив археологічні дослідження В. Хвойка, котрий, зокрема, відкрив у місті стоянку мезолітичного часу.

У 30-ті рр. ХХ ст. значний внесок у вивчення археологічних пам'яток області зробив І. Ф. Левицький, на той час працівник Волинського науково-дослідного музею (в Житомирі). Археолог дослідив цікаві об'єкти культури — кулястих амфор (мідний вік), зокрема, поховання в кам'яних скринях, поселення трипільської культури в урочищі Моства на Коростенщині, кургани на території Народицького району.

У подальші роки археологічні дослідження на території області здійснювали відомі українські археологи — Т. Мовчанівський, В. Козубовський, В. Неприна, В. Гончаров, Р. Юра, Р. Виезжев, М. Кучера, Є. Махно, І. Винокур та ін. Дослідження І. С. Винокура в 50-х рр. ХХ ст. стали основою ґрунтовної праці «Старожитності Східної Волині», що вийшла друком у 1960 р.

Тривалий час вивчав археологічні старожитності області директор Житомирського обласного краєзнавчого музею В. Місяць. У 1958 р. В. Місяць відкрив Житомирську ранньопалеолітичну стоянку в селі Городище Черняхівського району. Сучасницями її є стоянки Амвросіївка на Донбасі, Лука-Врублівецька на Хмельниччині.

До вивчення археологічного минулого краю долучались і краєзнавці-любители, вчителі шкіл. Серед них слід згадати доробок Г. Богуна «Археологічні пам'ятки р. Гнилопятьі» — учителя із села Бистрик Бердичівського району — С. Липка — учителя Любарської школи № 1, котрий співпрацював з комісією по написанню енциклопедичного видання «Історія міст і сіл України». Стаття присвячена Любару в цій енциклопедії, належить саме Сергію Андрійовичу.

Значні пошукові роботи та дослідження на Поліссі проводив у 50-х рр. ХХ ст. московський археолог Юрій Кухаренко [5].

У повоєнний час археологічні розвідки в околицях Житомира здійснювали експедиції Інституту археології АН УРСР: у 1945 р. під керівництвом Є. В. Махно, у 1973 р. — М. П. Кучери. У 1954–56 рр. проводила розкопки на поселеннях слов'ян II–V ст. н. е. в селі Пряжів експедиція Житомирського краєзнавчого музею під керівництвом І. С. Винокура. У 1982–93 рр. додатково обстежували територію Житомира і його околиць — експедиції Житомирського обласного краєзнавчого музею під керівництвом І. І. Ярмошика, а згодом О. О. Тарабукіна.

Найвідомішою і найґрунтовніше дослідженою пам'яткою на Житомирщині є Радомишльська стоянка, яка належить до початку пізнього палеоліту і має вік приблизно 40–35 тисяч років. Багато зусиль до її дослідження доклав відомий український археолог І. Г. Шовкопляс.

Надзвичайно цінні дослідження пам'яток другої половини I тисячоліття на території, що прилягає до Житомира, проводила московський археолог, доктор історичних наук І. П. Русанова.

Пізніше краєзнавчі дослідження стали основою туристичних досліджень, і саме вивчення туризму з наукової точки зору привернуло

увагу вчених багатьох сфер знань. У зв'язку з цим виникла необхідність у розробці точних визначень і термінів. Міжнародні організації постійно звертаються до теми тлумачення термінології, в основному з метою узгодження принципів міжнародної статистики. Так, у 1937 р. визначення «міжнародний турист» було надано на Конференції експертів за статистикою Ліги Націй. У 1950 р. International Union Official Travel Organization (IUOTO) — Міжнародне об'єднання офіційних туристських організацій (МООТО), перетворений у 1975 р. у Всесвітню туристичну організацію (ВТО), уточнив визначення «турист», ввівши нові поняття: «екскурсант» і «транзитний мандрівник». При цьому було відокремлено ці категорії від категорії «турист».

Певні групі й економічні інтереси країн істотно впливають на тлумачення понять, що беруться за основу в національних нормативних актах, регулюючих певні відносини у сфері туризму.

Термін «туризм» трапляється в англійській літературі вже на початку XIX ст. і трактується як прогулянка або подорож, що закінчується поверненням до місця, звідки починалася. Приблизно в той же час у Франції публікується словник французької мови, який тлумачить поняття туриста як мандруючого з цікавістю або з метою «згати час».

Туризм у сучасному уявленні — велика економічна система з різноманітними зв'язками між окремими елементами як у межах народного господарства окремої країни, так і в межах зв'язків національної економіки зі світовим господарством у цілому [6, с. 244].

Туристська індустрія — це сукупність засобів розміщення, транспортних засобів, об'єктів харчування, розважального, пізнавального, ділового, оздоровчого, спортивного і іншого призначення; організацій, що здійснюють туроператорську і турагентську діяльність, а також організацій, що надають екскурсійні послуги і послуги під'єркладачів.

У Законі України «Про туризм» під туризмом розуміється «тимчасовий виїзд людини з місця постійного проживання з оздоровчою, пізнавальною або професійно-діловою метою без заняття оплачуваною діяльністю». Втім, ані в цьому законі, ані в законі «Про внесення доповнень до Закону України «Про туризм», хоча в останньому і перелічуються кілька видів туризму, такий вид туризму як етнічний не згадується.

Щодо наукової літератури, то це поняття останнім часом трапляється і у вітчизняній, і в російській літературі, хоча не має однозначного визначення.

Фіногеев Б. Л. досліджував передумови та перспективи розвитку етнічного туризму в Криму. Втім, чіткого визначення цього поняття також не наводить, не використовує він і поняття етнокультурних або етнічних ресурсів. Але говорить про етнічний вид туризму і пов'язує його з різними етнічними спільнотами, що історично мешкають у Криму [7, с. 95].

Конкретизуючи своє бачення перспектив етнічного туризму, він визначає їх за напрямками етносоціального відродження спільнот: кримських татар, німців, греків, вірмен, болгар, караїмові відкриття туристичних об'єктів на основі ознайомлення із самобутністю життя і творчої діяльності етнічних спільнот [7, с. 101]. Дослідник зазначає, що місцеве поліетнічне населення здатне «створити природні туристичні ресурси для масового ознайомлення туристів, надаючи їм не тільки візуальне ознайомлення з національним побутом, традиціями, одягом, господарським начинням, а й можливість відчутти результати національної майстерності в національній кухні, побачити національні танці; увезти на пам'ять вироби народної майстерності у вигляді сувенірної продукції, одягу, взуття, прикрас, що мають суто національний характер [7, с. 102].

Інший вітчизняний автор А. Молодецький виділяє в'їзний етнічний туризм, досліджує його на прикладі Північного Причорномор'я і виділяє роль історико-культурних ресурсів у розвитку етнічного туризму. Використовує поняття етнічно-орієнтованих туристичних ресурсів, наводячи як приклад місто Болград та деякі сільські поселення, пов'язані із болгарською етнічною історією. Відвідувачами постають болгарські туристи, через збереження тут старовинних болгарських традицій та звичаїв, самобутніх болгарських діалектів, які майже не збереглися на історичній батьківщині. Додаються і біосоціально-історичні ресурси, пов'язані із життям Х. Ботева, Г. Раковського й інших видатних діячів болгарської культури [8, с. 107].

М. Орлова в своєму дослідженні розглядала етнічний туризм як підвид пізнавального туризму (наприкладі Одеської області), а ресурси етнічного туризму поділила на типи: етнічні артефакти, ансамблі етнічних артефактів та етнічні ландшафти [9].

На думку Т. Пархоменко, «етнічний туризм задовольняє потребу у підкріпленні національної ідентичності людини, її національної тожності, тобто включеності в певну соціальну спільноту на підставі спільного походження, ототожнення з певною культурою: мовою, ціннісним кодом, стереотипами світосприйняття і поведінки, побутовими традиціями тощо» [10, с. 63].

У Проекті Державної програми розвитку туризму в Україні до 2010 р. етнічний туризм визначався як «подорожі, що направлені на збереження і розвиток культури, історичних традицій, мови нації».

Перелічені туристичні атракції і складають фактично не просто культурні чи культурно-історичні ресурси етнічного туризму, а етнокультурні ресурси туризму. Втім, таке поняття в літературі майже не використовується.

Наприклад, серед понять, наведених у «Туристському словнику-довіднику» В. Федорченка і І. Мініч [11], не тільки поняття етнокультурних, а й узагалі туристичних ресурсів немає. А ось у аналогічному словникові, складеному російськими авторами І. Зоріним і В. Квартальним, є поняття ресурсів туристських. Вони визначаються як «природні, історичні, соціально-культурні об'єкти, з об'єктами



туристичного показу включно, а також інші об'єкти, здатні задовольняти духовні потреби туристів, сприяти відновленню та розвитку їх фізичних сил, природні та антропогенні геосистеми, тіла та явища природи, артефакти, які мають комфортні властивості і споживчу вартість для рекреаційної діяльності і можуть бути використані для організації відпочинку та оздоровлення певного контингенту людей в певний фіксований час за допомогою технології та наявних матеріальних можливостей» [12, с. 446–447].

Вітчизняний автор О. Любіцева пропонує звужене трактування цього ж поняття: «Туристичні ресурси — це об'єкти природи, історії, культури, поточні події, явища, які можуть бути використані при створенні та реалізації туристичного продукту. Туристичні ресурси — це частина туристсько-рекреаційного потенціалу певної території, яка включена до складу туристичного продукту і підлягає реалізації з туристичною метою». Поняття «туристичні ресурси» і «рекреаційні ресурси» використовуються як синоніми. «Оскільки туризм є мобільною формою рекреаційної діяльності, саме наявність територіальна локалізація перш за все природних та культурно-історичних ресурсів визначає туристсько-рекреаційну спеціалізацію певних територій» [13, с. 30–31].

Поняття «туристичних ресурсів» набуло поширення вживаним останнім часом, до того ж, замінювалось або використовувалось поряд із поняттям «рекреаційних» або «рекреаційно-туристичних ресурсів».

Характеристиці і можливостям використання наявних рекреаційних ресурсів, аналізу функціонування рекреаційної сфери та перспективам її розвитку в регіонах присвячені праці таких дослідників, як І. В. Смаль, В. В. Смаль, В. Г. Жученко, В. І. Павлов, Л. М. Черчик, В. Т. Денисюк, Р. Р. Возняк, А. Г. Охрімченко, Е. Щепанський.

Так, В. Стафійчук використовує поняття рекреаційних ресурсів, розуміючи під ними «об'єкти і явища природного та антропогенного походження, що мають сприятливі для рекреаційної діяльності якісні і кількісні параметри і виступають матеріальною основою для територіальної організації оздоровлення і лікування людей, формування і спеціалізації рекреаційних районів (центрів) та забезпечують їх економічну ефективність» [14, с.12].

О. Любіцева виділяє і етнічні ресурси Полісся, щоправда, вони подані лише як українські: культури поліщуків та литвинів [13, с. 276–278]. Але історія Полісся, зокрема й території сучасної Житомирської області, поліетнічна.

Визначаючи поняття етнічна культура, О. Любіцева цитує Енциклопедію етнокультурознавства: «Одним з видів культури, який характеризується певною організацією духовної, соціальної та матеріальної життєдіяльності і світосприйняття, в основу якої покладено звичаї, традиції, норми і цінності притаманні даному етносу, є етнічна культура» [13, с. 106].



Л. Матвєєва пропонує таке визначення етнічної культури — це культура людей, пов'язаних між собою спільністю історичного походження і території проживання, тобто єдністю «крові та землі» [15].

Стриженем етнічної культури є традиційна культура: мова, традиції, виховання, вся суспільна практика, стереотипи побутової поведінки і системи господарювання: виготовлення і використання певних знарядь праці, звичаї, ритуали тощо.

О. Світловський наводить таке визначення етнічної культури — успадкований від предків комплекс матеріальної й духовної культури, що визначає стиль життя і виконує етнодентифікаційну роль [16].

Отже, можна відзначити, що етнічна культура складається з матеріальної, передусім побутової і господарської, і нематеріальної: звичаї, традиції, обряди, (тобто усталеної, традиційної). Хоча вона може містити й елементи загальних історико-культурних ресурсів у разі, якщо вони відбивають типові етнічні особливості архітектури чи містобудівництва, а також біосоціальні ресурси, які пов'язані з життям та діяльністю представників відповідного етносу.

Можна підсумувати: туристична Житомирщина та її етнокультурні ресурси досліджені недостатньо, а етнокультурні ресурси Житомирщини як такі зовсім не досліджені. Поняття «етнотуризм» узагалі не має наукового визначення і не набуло поширення в нашій державі. Тому розвиток етнотуризму має сприяти не лише популяризації туристичної галузі на Житомирщині, а й узагалі розвиткові туристичної індустрії в Україні.

Сьогодні культурологія розглядає туризм як важливу складову масової культури [17]. Десятки мільйонів людей з усіх країн світу відвідують музеї, релігійні храми, середньовічні замки, ознайомлюються на музичних фестивалях з останніми досягненнями візуального мистецтва, закупають величезну кількість сувенірів, які відображають етнографічний характер відвідуваної країни в цілому чи певної місцевості, переїжджаючи з міста в місто, з країни в країну, з материка на материк. Можливість долучитися до оригіналів світового мистецтва в країні їх перебування виникла в людей лише в нашій дні — завдяки розвиткові транспорту, індустрії туризму, інформаційних технологій, у зв'язку з більшою відкритістю державних кордонів та прагненням землян ознайомитися з культурним різноманіттям планети, яку вони населяють.

### Список літератури

1. Хвостенко С. Туризм на Україні / С. Хвостенко. — К. : «Здоров'я», 1976. — 120 с.
2. Погребецький М. Туризм та подорожі / М. Погребецький. — К.-Л., 1948.
3. Ковалюк Р. Українська мандрівка в Галичині у XIX ст. / Р. Ковалюк // З історії вітчизняного туризму: «Зб. наук. ст.» — К. : ТОВ «Час пік», 1997. — С. 32–37.

4. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомирщини: наук. збірн. [Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю Житомирщина муз. училища ім. В. С. Косенка (24-26 берез. 2005р.)] / Ред.-упор. Н. І. Качоровська, П. Х. Даценко. — Житомир : Косенко, 2005. — 128 с.
5. Кухаренко Ю. В. Первобытные памятники Полесья / Ю. В. Кухаренко. — М.-Л. : Наука, 1962. — 24 с.
6. Голіков А. П. Вступ до економічної та соціальної географії : підручник / А. П. Голіков, Я. Б. Олійник, А. П. Степаненко. — К. : Либідь, 1996. — 320 с.
7. Финогеев Б. Л. Предпосылки и перспективы развития этнического туризма в Крыму / Б. Л. Финогеев, В. И. Шостка // Туристично-краєзнавчі дослідження. Випуск 1. Частина перша. — К. : КМ-Трейдинг, 1998. — С. 95–107.
8. Молодецький А. Е. Історико-культурні ресурси в'їзного етнічного туризму у Північно-Західному Причорномор'ї / А. Е. Молодецький // Туристично-краєзнавчі дослідження. Випуск 5. — К., 2004. — С. 106–113.
9. Орлова М. Л. Ресурси етнічного туризму регіону: суспільно-географічна оцінка (на матеріалах Одеської області) : дис... канд. наук: 11.00.02 / М. Л. Орлова. — Одеса, 2009. — 251 с.
10. Пархоменко Т. С. Антропология туризма / Т. С. Пархоменко // Філософія туризму. Навчальний посібник. — К. : Кондор, 2004. — С. 57–65.
11. Федорченко В. К. Туристський словник-довідник / В. К. Федорченко, І. М. Мініч. — К. : Дніпро, 2000. — 154 с.
12. Зорин И. В. Туристский терминологический словарь / И. В. Зорин, В. А. Квартальнов. — М. : Советский спорт, 1999. — 664 с.
13. Любіцева О. О. Туристичні ресурси України / О. О. Любіцева, Є. В. Панкова, В. І. Стафійчук. — К. : Альтерпрес, 2007. — 369 с.:іл., картосхеми.
14. Стафійчук В. І. Рекреалогія. Навч. посіб. / В. І. Стафійчук. — К. : Альт прес, 2006. — 264 с. : картосхеми 15.
15. Матвеева Л. Л. Культурология: курс лекцій: навч. посібник / Л. Л. Матвеева. — К. : Либідь, 2005. — С. 484.
16. Світловський О. Т. Основи етнодемографії / О. Т. Світловський. — Глухів : РВВ ГДПУ, 2006. — С. 16.
17. Добренъков В. И. Фундаментальная социология: В 15 т. — Т. 11: Культура и религия / В. И. Добренъков, А. И. Кравченко — М. : ИНФРА-М, 2007. — С. 346–347.

*Надійшла до редколегії 06.03.2013 р.*

УДК 008

С. С. РУДЕНКО

### **ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ВИМІРІ СОЦІАЛЬНО-ПРАВОВОЇ, ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА**

*Проаналізовано законодавчу базу, розкрито інформаційну діяльність через призму соціально-правової, інтелектуальної та технологічної культури українського суспільства.*

**Ключові слова:** інформаційна діяльність, інформація, культура, суспільство.

*Проанализирована законодательная база, раскрыта информационная деятельность с позиций социально-правовой, интеллектуальной и технологической культуры украинского общества.*

**Ключевые слова:** информационная деятельность, информация, культура, общество.

*The article analyzes the legal framework, disclosed information activities through the prism of legal, social, intellectual and technological culture of the Ukrainian society.*

**Key words:** information activities, information, culture, society.

Інформація вже давно є важливим чинником оптимізації розвитку суспільства, підвищення рівня його сталості, добробуту. Інформаційну природу, по суті, мають багатогранна система соціальної пам'яті та велична піраміда культури, які забезпечують неперервність життя людства.

Уже сьогодні інформацію усвідомлюють як особливий, унікальний за своїм значенням ресурс подальшого розвитку людства. Інформація — безцінний товар сьогодення й майбутнього, який завжди буде актуальним у різних сферах людської діяльності. Вона має ту принципову перевагу, що, на відміну від усіх інших видів ресурсів розвитку, які неминуче скорочуються в процесі практичного використання в результаті інформаційно-аналітичної діяльності здатна навіть збільшуватися.

Поступово соціум наближається до виникнення нового типу культури і нових вимірів, пов'язаних з якісно новими доступом до інформації та її переробкою, новітніми технологіями. Оптимізація розвитку суспільства, щоб воно стало справді розумним та досвідченим, потребує невідомих, практично недосяжних раніше обсягів інформації.

Цю проблему розглядали як зарубіжні (Д. Лайон, А. Турена, Дж. Нейсбіта), так і українські науковці (В. М. Андрієнко, Р. А. Калюжний, С. П. Кулицький, А. І. Марущак та ін.).

Однак дослідники не розглядали означену проблему щодо таких взаємопов'язаних складових, як право, інтелектуальна діяльність і технологічна культура.

**Мета** статті — розгляд інформаційної діяльності у вимірі соціально-правової інтелектуальної та технологічної культури українського суспільства.

Держава гарантує свободу інформаційної діяльності всім громадянам і юридичним особам у межах їх прав і свобод, функцій та повноважень.

У Конституції України (р. II, ст. 34) наголошено на тому, що «кожен має право вільно збирати, зберігати, використовувати і поширювати інформацію усно, письмово або в інший спосіб — на свій вибір» [7].

Серед законодавчих документів, що регламентують інформаційні процеси в Україні, передусім слід відзначити Закон України «Про

інформацію», який є основним нормотворчим документом в означеній галузі [4]. Чинність цього Закону поширюється на інформаційні відносини, які виникають в усіх сферах життя і діяльності суспільства та держави під час отримання, використання, поширення й зберігання інформації. Закон установлює загальні правові основи вищезазначених процесів, поширення та зберігання інформації, закріплює право особи на інформацію в усіх сферах суспільного і державного життя України, а також систему інформації, її джерела, визначає статус учасників інформаційних відносин, регулює доступ до інформації та забезпечує її охорону, захищає особу і суспільство від неправдивої інформації.

Під інформаційною діяльністю розуміється сукупність дій, спрямованих на задоволення інформаційних потреб громадян, юридичних осіб і держави.

Закон України «Про науково-технічну інформацію» розширює це поняття і розглядає науково-інформаційну діяльність як сукупність дій, спрямованих на задоволення потреб громадян, юридичних осіб і держави в науково-технічній інформації, що полягає в збиранні, аналітично-синтетичному опрацюванні, фіксації, зберіганні, пошуку та поширенні інформації [5].

Закон України «Про інформаційні агентства» відповідно до Конституції України, інших законів України та міжнародно-правових документів закріплює правові основи інформаційної діяльності в Україні та міжнародної співпраці різних інформаційних служб, агентств, організацій тощо [4].

Питання захисту інформації розглядає Закон України «Про захист інформації в інформаційно-телекомунікаційних системах», встановлює основи регулювання правових відносин щодо захисту інформації в інформаційно-телекомунікаційних системах, визначає право доступу до неї громадян, права власника інформації на її захист, а також встановлене чинним законодавством обмеження на доступ до інформації [5].

Національною програмою інформатизації визначено стратегію вирішення проблеми забезпечення інформаційних потреб та інформаційної підтримки соціально-економічної, науково-технічної, національно-культурної й іншої діяльності. Серед пріоритетних напрямів цієї програми — створення інформаційно-консультативної системи, яка є сегментом вищезгаданої інтегрованої програми, а тому повинна відповідати вимогам методології її створення, технічного, програмного, інформаційного забезпечення й організації взаємодії із системою вищих органів державної влади. Водночас побудова інформаційної системи має певні особливості, які зумовлені специфікою галузі. Вона будується за функціональними принципами з узгодженням діяльності всіх управлінських структур галузі. При цьому для кожної суспільної інституції необхідно сформувати функціональні системи інформаційної підтримки їх ефективної діяльності.

В Україні існує унікальна система Науково-технічної інформації (НТІ), яка може виконувати складні й відповідальні замовлення як на державному, так і на інших рівнях. Державна політика створення інформаційного простору має будуватися з урахуванням існуючої інфраструктури НТІ, до якої належать Український Інститут науково-технічної й економічної інформації (УкрІНТЕІ), 19 регіональних центрів НТЕІ, Державна науково-технічна бібліотека (ДНТБ) та Державне поліграфічне підприємство (ДПП) [11, с. 261].

Інформаційна діяльність у сучасних умовах інформатизації суспільства дійсно інтегрувала майже всі сфери соціального життя, але ж не розчинилась, а набула нового рівня — інтелектуального та технологічного. Організаційне її оформлення — центри науково-технічної інформації, очолювані УкрІНТЕІ (Українським Інститутом науково-технічної та економічної інформації), не тільки залишилося, а й розширилося завдяки створенню інформаційно-аналітичних, патентно-інформаційних, рекламно-інформаційних структур, інформаційних агенцій недержавних форм власності тощо [10, с. 48].

Маючи статус пошукового органу, ЦНТЕІ (Центр науково-технічної і економічної інформації) здійснює патентно-інформаційні пошуки для державної експертизи новизни винаходів, консультує з питань захисту інтелектуальної власності, оформлює документи на патентування винаходів, корисних моделей, промислових зразків і товарних знаків.

З метою реклами та просування інформації на зовнішній і внутрішній ринки регіональні ЦНТЕІ організовують виставки-презентації нововведень. Наприклад, у Львові — виставка «Інновації та інвестиційні проекти західного регіону України», в Чернігові — «Інновація» тощо. Стає актуальним завдання створення в складі ЦНТЕІ структур з просування технологій.

Аналіз міжнародного досвіду і внутрішньої ситуації засвідчив, що в Україні об'єктивно склалися всі передумови для еволюційної трансформації ЦНТЕІ в регіональні інформаційно-аналітичні бізнес-інноваційні центри з відповідною внутрішньою інфраструктурою для підтримки інноваційної діяльності, зокрема захисту та комерціалізації інтелектуальної власності.

Відомо, що у формуванні інформаційного простору України особливе значення має науково-технічна й економічна інформація. У прийнятому Законі «Про наукову та науково-технічну діяльність» визначено, що «НТІ є основою для розвитку науки, техніки й інноваційної діяльності — творчості всього народу».

На основі викладеного можна дійти висновку, що настав час перебудови інформаційної діяльності з урахуванням сучасних вимог до створення та використання інформаційних продуктів і послуг в електронному вигляді. Змінювати форми доведення інформації до користувачів не слід, але способи роботи з інформацією, виготовленням та реалізацією інформаційних продуктів і послуг об'єктивно змінюються з розвитком науково-технічного прогресу.

Інформаційна діяльність — це сукупність дій, спрямованих на задоволення інформаційних потреб громадян, юридичних осіб і держави. З метою задоволення цих потреб органи державної влади, місцевого й регіонального самоврядування створюють інформаційні служби, системи, мережі, бази і банки даних [9, с. 9].

Порядок їхнього створення, структура, права й обов'язки визначені Кабінетом Міністрів України або іншими органами державної влади, а також місцевого і регіонального самоврядування. Держава зобов'язана постійно піклуватися про своєчасне створення, належне функціонування та розвиток інформаційних систем, мереж, банків і баз даних у всіх напрямках інформаційної діяльності.

Держава гарантує свободу інформаційної діяльності в цих напрямках усім громадянам та юридичним особам у межах їх прав і свобод, функцій та повноважень. Основні напрями інформаційної діяльності такі: політичний, економічний, соціальний, духовний, екологічний, науково-технічний, міжнародний тощо. Основними видами інформаційної діяльності є отримання, використання, поширення та зберігання інформації. Отримання інформації — це набуття, придбання, накопичення відповідно до чинного законодавства України документованої або публічно оголошеної інформації громадянами, юридичними особами або державою. Використання інформації — це задоволення інформаційних потреб громадян, юридичних осіб і держави. Поширення — це розповсюдження, оприлюднення, реалізація у встановленому законом порядку документованої або публічно оголошеної інформації. Зберігання інформації — це забезпечення належного стану інформації та її матеріальних носіїв.

Отримання, використання, поширення та зберігання документованої або публічно оголошеної інформації здійснюють у порядку, передбаченому Законом «Про інформацію» [4] та іншими законодавчими актами в галузі інформації.

Дослідження й оптимізація функціонування всієї системи науково-технічної та соціально-економічної інформації в Україні мають ґрунтуватися на розумінні сутності інформаційно-аналітичної діяльності, її місця та сучасної ролі в житті суспільства, без чого всі спроби поліпшити стан справ у цій сфері приречені залишатися на рівні швидкоплинної емпірії, вузького практицизму та рутини. Отже, одне з помітних завдань сучасної теоретичної інформатики — осмислення природи інформаційно-аналітичної діяльності [8, с. 69].

Вирішення означеної проблеми започатковано в процесі аналізу засад теоретичної інформатики та безпосередньо змісту поняття інформаційно-аналітичної діяльності. На сучасному етапі розвитку суспільства інформаційно-аналітичну діяльність, безперечно, слід розуміти як пріоритетний вид діяльності, винятково важливий для нашої країни та її стратегічних перспектив. Цим зумовлене завдання теоретичної інформатики. Зважаючи на глибину науково-інтеграційних процесів сучасності, праця в цьому напрямі може бути достатньо успішною лише за умови органічної взаємодії інформатики з іншими

галузями знання аж до таких найвищих щаблів узагальнення, як філософія людини і соціуму.

Під час переходу до ринкової економіки лінійні зв'язки управління зберігаються, але втрачають адміністративний характер і поступово замінюються зв'язками лінійно-функціональними, які базуються на спеціалізованих потоках інформації. При цьому вплив державного управління на виробників реалізується переважно через розгалужені інформаційні зв'язки консультативно-орієнтованого типу, які сприяють здійсненню товарно-грошових обмінних операцій між юридично незалежними господарськими суб'єктами. Провідниками при цьому є як державні функціональні, так і недержавні професійні служби.

Саме таке сполучення державних і недержавних інформаційно-консультаційних структур характерне для систем управління галузі країн з високорозвинутим виробництвом [1, с. 197].

Сьогодні вже не викликає сумніву, що здійснення державою повноцінної інноваційної діяльності, впровадження досягнень науково-технічного прогресу неможливі поза інформаційно-консультаційною системою, яка стає невід'ємною складовою інноваційної діяльності, передбачає сумісну працю державних і недержавних інформаційних структур, розглядаючи інформаційно-консультаційні послуги як товар.

Інформації, яка є товаром, притаманні обов'язкові ознаки — вартість, собівартість. Подібно до цього вартість і собівартість мають і консультаційні послуги, які дозволяють розвивати виробництво, опрацювати та реалізувати вироблений товар з найменшими витратами й найбільшим прибутком.

Інформаційно-консультаційні послуги являють собою складову інноваційної діяльності, яка, у свою чергу, має всі необхідні характеристики товару. На думку фахівців, двома головними характеристиками інновацій є її новизна (науково-технічний аспект) і комерційний успіх (економічний аспект). Ці аспекти тісно пов'язані, причому науково-технічний аспект стає економічним фактором тільки в тому разі, коли нововведення вносяться в новий продукт, який має попит.

Слід відзначити, що донині це питання ще не вирішене, тобто не створено концепції ціноутворення на інформаційно-консультаційні послуги.

Для вироблення практичного механізму ціноутворення на інформаційно-консультаційному ринку необхідними є формування стабільного ринку науково-технічних та інформаційних інновацій, створення системи патентно-ліцензійних відносин на національному рівні.

Інформаційна інфраструктура, діяльність інформаційних об'єктів слід перебудувати так, щоб усі процеси збирання, опрацювання, зберігання та передавання інформації здійснювалися завдяки впровадженню й використанню сучасних технологій та телекомунікацій. Крім того, необхідно усвідомлювати, що інформація, інформаційні продукти та послуги в ринкових умовах стають товаром незалежно від того, на які кошти вони були виготовлені (державний бюджет



або приватні вкладення). Тому інтелектуальні, правові й економічні механізми організації інформаційної діяльності підлягають певній перебудові. Пріоритетними мають бути якісні характеристики інформації, такі як цінність, повнота, актуальність, швидкість надання тощо. Кожен підприємець хоче знати: чим вигідніше зайнятися, яка мінімальна і максимальна ціни на продукцію, що він виробляє, який стан партнерів та конкурентів, на якому рівні перебуває в країні підприємницьке середовище тощо. Зрозуміло, що без інформації про економічну кон'юнктуру й перспективи її змін неможливо прогнозувати бізнес, приймати господарські рішення, планувати конкретні виробничі угоди. Отримуючи від інформаційної структури інформацію, користувач сплачує не стільки за саму інформацію, скільки за інформаційні послуги, тобто послуги з її опрацювання та надання. Сучасний інформаційний ринок пропонує користувачеві інформацію у формі:

- друкованого видання, яким можна користуватися постійно;
- бази даних на дискетах, CD, які можна прочитати на персональних комп'ютерах користувачів практично як книгу, але з фактично необмеженими можливостями швидкого пошуку будь-якого їх файлу;
- віддаленого доступу до баз даних у режимі on-line, коли необхідна користувачеві інформація надходить на його персональний комп'ютер негайно, і в режимі off-line, коли користувач отримує інформацію за своїм запитом із затримкою;
- консультації, які надають користувачеві інформаційних ресурсів на його запит.

Інформація, продукти її опрацювання не виникають самі собою, їх створюють спеціалісти. Тим більше, що друга половина XX ст. характеризується стрімким долученням трудових ресурсів до сфери опрацювання постійно зростаючих обсягів інформації, повсюдним упровадженням комп'ютерів та засобів зв'язку. Звідси — необхідність оновлення процесів освіти, підвищення кваліфікації інформаційних працівників, перепідготовки кадрів.

Інформаційний лікнеп слід здійснювати впродовж усього життя. Це надасть можливості не тільки опанувати культуру та правила роботи з інформацією, набути навичок використання комп'ютерних засобів, а й своєчасно і кваліфіковано реагувати на зміни, що відбуваються в процесах науково-технічного прогресу [9, с. 147].

Масовість джерел інформації, методів її збирання, опрацювання та передавання зумовлює необхідність розроблення механізму культури відповідного управління нею. Проблеми управління, як відомо, вирішує менеджмент. Звідси виникає поняття «інформаційний менеджмент», яке потребує тлумачення. У США під ним розуміють управління інформацією як цінним ресурсом, який має свою вартість і використовується на всіх рівнях суспільства й у всіх сферах економіки [6, с. 167].

Завдання інформаційного менеджменту на будь-якому рівні організаційної структури від підприємства до держави і світової

спільноти передбачають: розроблення концепції організації та інформаційної інфраструктури, управління технологією й інформацією. Для інформаційного менеджменту характерна наявність особи відповідальної, за інформацію та інформаційно-технологічні ресурси як у державному, так і в приватному секторі.

Типова організація інформаційного менеджменту містить такі функціональні компоненти: системи інформаційного менеджменту й опрацювання даних, бібліотеки, інформаційні центри, науково-технічні інформаційні програми, інформаційний аналіз, статистичні розрахунки, управління фактографічними даними, архівні програми, організація роботи з інформацією та програми з її поширення, створення баз даних. Найважливіша сучасна тенденція інформаційного менеджменту — перехід від управління інформаційними технологіями (устаткування та програмне забезпечення) до управління інформаційним змістом (бази даних і файли).

В умовах ринку основним завданням розвитку інформаційних послуг є орієнтація на ділову та комерційну інформацію, при цьому, як уже зазначалося, в електронній формі. Орієнтація на розвиток саме таких послуг дозволяє перетворити інформаційну діяльність на найважливіший елемент ринкової інфраструктури господарства, отримати необхідні для підтримання та розвитку інформаційної діяльності капітальні вкладення. Крім цього, розвиток інформаційних послуг стимулює та прискорює загальний розвиток ринкових відносин у країні.

Останніми роками у світі, зокрема в Україні, знову почали приділяти увагу важливості підвищення культури і якості інформаційного обслуговування як запоруці успіху в усіх сферах економіки та господарювання. На зразок промислово розвинутих країн світу, в Україні виникли посади «менеджерів зі знань», що свого часу відповідало функціям радянських інформаційних спеціалістів у структурах науково-технічного інформування.

В умовах побудови ринкового господарства виявляється, що економіка стає тією сферою людської діяльності, ефективність якої може визначатися лише ступенем розвитку та застосування знань. В Організації економічної співпраці і розвитку вважають, що в розвинутих країнах половину продукції виробляють у невиробничому секторі, а більше 25% промислової продукції — у високотехнологічних галузях, тобто все базується на знаннях [10, с. 44].

Однією з передумов розуміння важливості ролі та значення інформаційного менеджменту стало виникнення мережі Інтернет. Її впровадження почалося з послуг електронної пошти, які певним чином замінили процеси ручної та традиційної поштової розсилки. Далі вона поширилася в напрямі інтеграції в систему підготовки й прийняття ділових рішень, управління зв'язками підприємств та організацій завдяки наданню консультацій, обміну знаннями, спільному виконанню виробничих процесів тощо. Усе це підвищило рівень відкритості організаційно-економічних заходів розвитку підприємств,

сприяло зміцненню позицій останніх на ринку. Наступний етап упровадження Інтернет-технологій у підприємстві — реклама, корпоративне управління, електронна торгівля. Остання набуває сьогодні особливого значення, оскільки скорочує час отримання необхідних продуктів та послуг, а також впливає на ціноутворення. Тисячі бізнесменів уже працюють у такому режимі — торгують будь-яким товаром, починаючи з комп'ютерних програм, книг, промислового обладнання, устаткування, машин, аудіо- та відеозаписів і закінчуючи товарами народного споживання. Поняття електронної торгівлі (е-торгівля) або електронної комерції (е-комерція) виникло задовго до початку широкого комерційного використання мережі Інтернет і спочатку розроблялося для комерційних діалогових служб та в рамках концепцій нового інформаційного суспільства, які просували телекомунікаційні корпорації. Нині е-торгівлю розглядають як інструмент бізнесу, який дозволяє зменшити витрати підприємств і користувачів (покупців) за умови підвищення якості товарів та послуг, зниження їх собівартості та скорочення часу доставки до користувачів.

Основою е-торгівлі є технології передавання й опрацювання інформації, які дозволяють прискорити процес бізнесу завдяки автоматизації всіх інформаційних процесів. Технології електронного обміну добре поєднуються з методом бізнесу «доставка вчасно», що реально дозволяє суттєво зменшити витрати на виробництво (наприклад, економія на площах, запасах, обіговому капіталі), доставку, зберігання продукції, управління всіма організаційно-економічними, виробничими та збутовими процесами.

Е-торгівлю можна уявити як купівлю-продаж інформаційних продуктів і послуг через велику кількість мереж, які формують інформаційну супермагістраль. Остання, згідно з оцінками американських і японських економістів, може надати відчутніших економічних результатів, ніж свого часу система шосейних доріг. Цілі перебудови бізнесу на основі технологій е-торгівлі (е-комерції) передбачають: зниження витрат; прискорення отримання реакції покупців; підвищення якості продукції тощо [2, с. 143].

Е-торгівля охоплює дедалі більше суб'єктів підприємницької та інформаційної діяльності, зумовлюючи виникнення нових бізнес-процесів: діалогових (on-line), реклами, замовлення та доставки товару, служб підтримки покупців тощо. Так, тільки у 2000 р. регіональними центрами науково-технічної та економічної інформації сформовано та функціонують близько 100 різних електронних баз даних, якими можна обмінюватися між регіонами і підприємствами України. Основні серед них: інформаційний бюлетень системи НТІ; каталог «Виставки в Україні та за кордоном»; бюлетень реєстрації НДДКР та дисертацій; сигнальна інформація «Закони і підзаконні акти сфери освіти, науки, інформації». В Українському інституті науково-технічної та економічної інформації діє електронна бібліотека НДДКР та дисертацій. У багатьох бібліотеках України розроблені системи електронного пошуку необхідних першоджерел та

роботи з ними, формування баз даних рефератів та анотацій нових надходжень, електронних каталогів, бібліографій тощо.

У процесі сучасного вдосконалення підприємницької діяльності інформаційні технології також поступово, але впевнено виходять на передові позиції. Наприклад, у декількох містах (Дніпропетровськ, Донецьк, Київ, Львів, Одеса та ін.) започаткований такий вид е-торгівлі, як торгівля книгами, програмним забезпеченням, різними видами побутових товарів. Так, у Києві реально впроваджено торгівлю товарами супермаркетів системи «Автомаркет», «Фуршет», які супроводжуються такими процесами: покупець, не виходячи з дому або офіса, за допомогою персонального комп'ютера входить у базу даних супермаркету, наприклад, «Фуршет», вивчає номенклатуру товарів, їх ціни, сертифікати якості, робить замовлення, яке отримує протягом 1-2 год. за зазначеною адресою. Такий метод здійснення покупок є дуже зручним, але відсутність законодавчих документів щодо можливостей користування електронним підписом, дії електронного обігу грошей не дозволяє повною мірою використовувати позитивні напрями такого виду обслуговування населення, хоч е-торгівля дозволяє скоротити витрати на взаємодію з постачальниками, торговими партнерами та покупцями, які посідають значну частку в загальному обсязі накладних витрат, і таким чином знизити собівартість продукції, підвищити рівень життя народу. Прогрес не стоїть на місці, не чекає поки всі країни досягнуть одного рівня розвитку. Так, в Японії, щоправда експериментально, діє прогресивніший вид е-торгівлі — тривимірний факс. Така технологія передбачає купівлю-продаж певної продукції при фізичному місцеперебуванні виробників та користувачів у різних територіальних регіонах.

Крім цього, е-торгівля зумовила виникнення нових продуктів та послуг. Наприклад, діалогові ігри, електронні видання, служби інформаційного пошуку.

Серед операцій, основою яких є інформація і які, відповідно, прийнятні для застосування е-комерції, такі:

- угоди через мережі з метою здійснення покупок і виконання банківських операцій з використанням технологій захисту інформації, що дозволяють використовувати електронні гроші;
- угоди з діловими партнерами з використанням технологій електронного обміну даними;
- операції, щодо збирання інформації (маркетингові дослідження, опрацювання інформації для прийняття управлінських рішень);
- операції, пов'язані з поширенням інформації серед наявних та перспективних користувачів, зокрема реклама, маркетинг, збут.

З точки зору інформаційного менеджменту всі ці операції потребують чіткої координації, узгодженості та контролю всіх підприємств, організацій, державної політики з метою зниження ризиків та розбудови е-комерції [3, с. 211].

Сьогодні стоять складні завдання розроблення та впровадження механізмів організаційно-технологічного вдосконалення інформаційного обслуговування всіх рівнів соціально-економічного розвитку країни, зважаючи на широке впровадження електронних технологій. Якщо з організаційної точки зору в цій проблемі спостерігають прогрес і вихід на світовий рівень, то в правових та економічних питаннях ще достатньо багато складних завдань, які необхідно вирішити найближчим часом.

### Список літератури

1. Андрієнко В. М. Інформаційна діяльність в малому та середньому бізнесі / В. М. Андрієнко, Н. Ш. Пономаренко, К. В. Харіна, О. В. Фінагіна. — Донецьк: Юго-восток, 2008. — 202 с.
2. Введение в информационный бизнес / О. В. Голосов, С. А. Охрименко, А. В. Хорошилов и др. — М.: Финансы и статистика, 1996. — 240 с.
3. Винарик Л. С. Информационная экономика: становление, развитие, проблемы / НАН Украины / Л. С. Винарик, А. Н. Щедрин, Н. Ф. Васильева. — Д.: Институт экономики промышленности, 2002. — 312 с.
4. Законодавство України про інформацію: Збірник законів. — К.: Парламентське вид-во, 2003. — 228 с.
5. Законодавчі та нормативні документи України у сфері інформації, видавничої та бібліотечної справи: Тематична добірка. У двох частинах. / Уклад. Т. Ю. Жигун. — 2-ге вид., доп. — К.: Кн. Палата України, 2002. — 124 с.
6. Калюжний Р. А. Інформаційне забезпечення управлінської діяльності в умовах інформатизації: організаційно-правові питання теорії і практики / Р. А. Калюжний, В. О. Шамрай, М. Я. Швець, В. Д. Гавловський, М. В. Гуцалюк, В. О. Шамрай. — К.: Академія держ. податкової служби України, 2002. — 296 с.
7. Конституція України: Прийнята на п'ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 року. — Х.: Фоліо, 2001. — 47с.
8. Кузнецов И. Н. Учебник по информационно-аналитической работе / И. Н. Кузнецов. — М.: Яуза, 2001. — 320 с.
9. Кулицький С. П. Основи організації інформаційної діяльності у сфері управління: навч. посіб. / С. П. Кулицький. — К.: МАУП, 2002. — 224 с.
10. Суська О. О. Психологія інформаційної діяльності в сфері масової комунікації. Основи формування критеріїв ефективності інформаційного обміну / О. О. Суська. — К.: Знання, 2007. — 81 с.
11. Хромченко, Л.Г., Організація інформаційної діяльності. Теоретичні основи: навч. посібник / Міжнародний слов'янський ун-т / Л. Г. Хромченко, О. С. Раковська-Башмакова, А. С. Шраєр; за заг. ред. Х. В. Чаковського. — Х.: МСУ-Харків, 2008. — 351 с.

*Надійшла до редколегії 28.03.2013 р.*

## ІРОНІЯ ТА ПРИНЦИП ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ ЯК ПРОСТОРОВІ АРТЕФАКТИ АРХІТЕКТУРНОГО ДИЗАЙНУ

*Визначаються принципи постмодерністської поетики як формотворчі настанови архітектурного дизайну. Характеризується постмодерна іронія як еклектика мислення, бачення й інтерпретації архітектурної форми.*

**Ключові слова:** архітектурний дизайн, поетика, еклектика, іронія.

*Определяются принципы постмодернистской поэтики как формотворческие установки архитектурного дизайна. Характеризуется постмодерная ирония как эклектика мышления, видения и интерпретации архитектурной формы.*

**Ключевые слова:** архитектурный дизайн, поэтика, эклектика, ирония.

*The article determines principles of postmodern poetics as formcreation pointing on architectural design. Postmodern irony characterizes as the eclecticism of thought, eclecticism of vision and eclecticism of interpretation of architectural form.*

**Key words:** architectural design, poetics, eclecticism, irony.

Актуальність статті пов'язана з необхідністю визначення висхідних механізмів постмодерної поетики як принципів формотворення в архітектурному дизайні. Проблеми поетики постмодернізму розглядали Л. Стародубцева, В. Глазичев, І. Добріцина та ін., адже недостатньо вивчена специфіка дизайнерського формотворення в архітектурі.

**Мета** статті — визначити принципи іронічного бачення дизайн-об'єктів в архітектурі.

Іронія є фундаментальним механізмом культуротворчого акту постмодерної творчості. На відміну від алюзіонізму як принципу натякування, рефлексії, діалогу, полілогу, іронія — архаїчніший принцип, пов'язаний з дихотомією, подвоєнням суб'єкта дискурсу, з тим, що мова дискурсу (в цьому разі дискурсу архітектури) подвоюється.

Концептуально механізми алюзії та іронії в постмодерністській естетиці дуже подібні. Механізм алюзії починається з того, що є на-тяк і просте звернення до різнопросторової та різночасової реальності. Суб'єкт обгрунтовує інтуїцію як висхідний принцип формотворення. Механізм іронії починається з подвоєння, дихотомія занурюється в суб'єкт і зумовлює той глибинний монологізм, який тяжіє до діалектики як єднання прогиріч [2; 3]. Цей механізм об'єктивується і виноситься назовні, трансформується в просторі всіх можливих світів. Іронік виглядає як анонімна постать, відсутній суб'єкт, залишається тільки сама іронія як гра, відлуння, віддзеркалення світів.

Постмодерна іронія, в якій панує еклектика мислення, бачення й інтерпретації, є подвоєнням, потроєнням, плюралізацією суб'єкта, коли він посідає не одну позицію або метапозицію, а перебуває на



межі всіх позицій або посідає їх усі водночас. Щоб усе сказане здавалося прозорішим і зрозумілішим, слід звернутися до прикладів, проілюструвати сам механізм іронії в контексті подвійного кодування у творах і рефлексивних системах постмодернізму. Механізм іронії фундаментальніший, ніж механізми алюзіонізму або створення культурно-історичних алюзій. Це так, тому що алюзія являє собою діяльність посфактум, переважне право творця, який у своїй діяльності відтворює певну реальність, а іронія — механізм не лише творця, а й комунікації, яка є первиннішою, ніж межі «я» і «ти». Але іронію не слід абсолютизувати, тому тут визначено первинність алюзії як спосіб відлунювання, віддзеркалення і рефлексії над світом архітектури.

Іронія — це певна драма, небезпека, заперечення, які свідчать, що постмодерн є запереченням модернізму та класики, але на зовсім різних основах, які можуть належати як суб'єкту, так і об'єкту, тобто або культурі, або діячеві — суб'єкту цієї культури. Усі ці проблеми надзвичайно гостро виявляються у визначенні типів іронії й іроніка, який діє і не діє або повністю усувається з поля культуротворчості. Смерть автора, згідно з Р. Бартом, — це не просто метафора, а іронічна диспозиція, яка стверджує, що автора немає і не може бути [1].

Якщо розглянути саму еволюцію постмодерного мислення в архітектурі, то можна визначити три фази, про які вже йшлося: ранній період первинної простоти, пов'язаний з еkleктикою, інтенсивним сполученням фактів культури, період квітучої складності, що визначається провідними метафорами (гарно декорованого сараю, качки й ін.), і вже останній період, де виникає нелінійна архітектура. Іронія, як не дивно, є достатньо складною на всіх трьох етапах еволюції постмодерністської архітектури. Якщо вважати, що генетично первинним є період монологізму, а діалог — лише іронічне забарвлення цього монологу в Давній Греції, то це свідчить, що сам принцип еволюції іронії або типів іронічного мислення, які можна охарактеризувати як приховані монологізм, тоталітаризм свідомості або суб'єктності митця, рефлексуючого суб'єкта класики, іронічний універсум романтиків, де світ знижується і виникає диспозиція зниженого (тут) і піднесеного (там).

Можна сказати, що іронічна конфігурація в постмодерні має інвертований вигляд. Це пояснюється тим що, остання фаза постмодернізму, тобто біопопуляції, та нелінійний текст являють собою креативний аналог монізму давньогрецького іроніка, де будь-який інший є зайвим.

Метасуб'єкт класики характеризує період квітучої складності, утворення архегипів, такого сполучення знаку, символу і форми, де сама іронія є гармонією усунення одиничного, його узагальнення.

Романтичний тип іронії, в якому домінує сам суб'єкт, характеризує ранню стадію постмодерної іронії, пов'язану з тотальною еkleктикою, екстенсивною метрикою, метонімією. Іронія — та ж деструкція, що виникає як сполучення будь-яких фрагментів культури. Можна спостерігати цікаві метаморфози: іронія постмодернізму інвертивна,



існує як системогенез типів іронічного світобачення. Це надзвичайно цікаво й важливо. Інвертивність і водночас трансгресія, сполучення всіх типів іронії в постмодерні є універсальним механізмом бачення, інтерпретації творіння, який складно однозначно описати.

До зразків першого романтичного іронізму належать не лише культурний симбіоз на зразок площі Італії, але й симбіоз неопластичний. Так, аеровокзал компанії TWA в Нью-Йорку, США, споруджений Е.Саареним, 1956-1962 рр., теж був своєрідним еkleктичним вибухом форм. Те саме можна сказати і про оперний театр у Сідней, що в Австралії, 1957–1973 рр. Це ранній еkleктизм або іронічний романтизм, який виникає саме на обрії піднесення постмодернізму як своєрідних мислення і чуттєвості. Одним із цікавих епіцентрів, вибухом такого романтичного іронізму в архітектурі була вежа Веласка в Мілані, Італія, 1958 р., створена групою архітекторів: Л. Бельджойзо, Дж. Банфі, Е. Пересутті, Е. Роджерс. «Ця споруда — своєрідна жаклива карикатура на хмарочоси. Вона підживлює інтерес до історії, має схожість з палацо В'екіо. Можливо, що сам декор і сама орнаментальна та декоративна втома викликали почуття повернення до коріння», — так визначає цей феномен Лідія Стародубцева [4, с. 46].

Можна вважати це вибухом саме романтичного типу, коли основи були тією фундаментальною реальністю, яка відразу ж підлягала переченню. Цікаво, що в цей час на межі 50–70-х рр. формувався тип романтичного іронізму. Це не стиль, а спосіб бачення. У 1962 р. Луїс Кан створив одну із цікавих своєрідних споруд, яку складно визначити в контексті поп-арту, але вона має певну геометричну схематику, яку ніяк інакше, ніж іронічною, назвати не можна. Монументальність образів, що асоціюється з пірамідами й водночас містить певні алюзії простого геометризму протоформ, характеризує споруду Парламенту в м. Дакка.

Здається, що цей образ — своєрідний модерністський атавізм у контексті романтичної іронії постмодернізму. Специфічним романтичним та іронічним жестом є так званий «Вентурі Раух», будинок для людей похилого віку в «Гілд-Гауз» у Філадельфії, США, 1960-1963 рр. Роберт Вентурі в «Гілд-Гаузі» зробив своєрідний експеримент, у якому поєднав буденний і потойбічний світи. Люди заховані за фасадами достатньо буденного будинку. Антена символізує потойбічний світ, є епіцентром іронічного вибуху. Люди прив'язані, як примари, до цієї антени, їм залишається лише дивитися телевизор.

Отже, іронія плюс гротеск, повсякденність, бруталізм і втома від життя характеризують цей своєрідний образ — образ тотальної еkleктики, що поєднує повсякденність, звичайний житловий будинок багатоповерхової конфігурації, несе в собі глузування над старістю, над якою глузувати не можна. Ця споруда є своєрідним маніфестом, який провів іронічну демаркацію між старістю і молодістю постмодернізму. Молодість уже минула, а старість ще не розпочалася, адже іронічний романтизм триває.

Будинок матері в Честнат-хіл, Пенсильванія, США, створений Р. Вентурі — теж своєрідна інсталяція, яка демонструє ознаки іронізму класичного типу із зануренням в архетипи. Тут спостерігаємо принципи гарно декорованого сараю, де є вхід, розсічений навпіл двохсхилий дах, ліворуч і праворуч домінують конфігурації прорізів, які врівноважені горизонталлю, що перетинає споруду. Можна вважати, що це перехід від раннього романтичного періоду до стадії квігучої складності, але складність ще не виявляє себе — маніфестація еkleктики в контексті метаструктур або мегаструктур того символізму, який є архетиповим для постмодерної архітектури взагалі.

У 1960 р. в Нью-Йорку відбулася виставка групи «п'яти», яку очолював Пітер Ейзенман. Це роботи раннього періоду П. Ейзенмана і тих його супутників, які розпочинали постмодерний рух — Майкла Грейвза, Чарлза Гуотмі, Джона Хайдака і Річарда Мейера. Потім їх назвуть просто «п'ятіркою», адже ця група була заангажована іроніко-маньєристичною спокусою відтворити деконструктивні образи як парафраз архітектури модернізму. Тут наявна еkleктика трансформативного зразка, де беруться типи, образи й композиційні схеми модернізму і трансформуються. Об'єкти авангарду стають ігровими, візуально насиченими, більше того, лабіринтоподібними, але не втрачають мови модернізму, тобто логіки прямого кута. Домінанти отворів над стіною і решіткоподібних конфігурацій, що свідчать про іронічний пафос деструкції, належать самому іроніку, який створює механізм прадистанціювання і намагається з будь-якої дистанції оцінювати й модифікувати реальність культури, в цьому разі культури проєктів постмодернізму.

У Японії можна ознайомитися з доволі цікавим об'єктом, створеним М. Модзун — так зване «Антижитло», 1971 р. Це куб, який нагадує дитячу іграшку, збільшену і перетворену на певний маніфест. Панує ідея — будинок у будинку. Звичайно, це інтрига, антисистема, яка розуміється як іронічна констеляція, що належить задуму автора. Це і є той ранній постмодерний іронізм, який утворюється як різноманітна стадія. Л. Стародубцева пише, що «Антижитло» М. Модзуні, «Хауз — III» П. Ейзенмана (цей перелік можна було б продовжити як у минуле, так і в майбутнє) дещо нагадують бібліотеку із самоцитованих книжок Х.-Л. Борхеса, вічний процес самоцитовання.

Звичайно, ця башта постає як іронічний об'єкт, який можна назвати дитячим конструктором. Цей експеримент так і залишився в контексті самодостатньої гармонії, того експериментування, яке належить романтичному періоду архітектури. Чарлз Дженкс писав: «Сто сорок капсул блоків були підняті на двох бетонних стовпах — метафора поставлених одна на одну цеглин або грудочок цукру з'являється знову приблизно через кожних п'ять років, відтоді як її запропонував у 1922-му р. Вальтер Гропіус» [4, с. 53]. Тобто наявні нав'язливі ідеї архітектури, які повною мірою є іронічними штампами і вже повторюються з періодичністю в певний термін архітектурного буття.

Цікаво, що іронізм може бути візуальним, безконфліктно аморфним, як вілла Тоніні в Торічелле, Швейцарія, 1972-1974, споруджена Б. Райхлінім і Ф. Рейнгартом. Саме ці архітектори визначили будинок нібито певну інсталяцію, метафору, що несе в собі романтичну ідею міста або центру міста, яка існує, наприклад, у роботах П'єра делла Франческа або інших художників Відродження. Ця вілла має гарні пропорції й відсилає нас до Палладіо, має рамоподібні структури, симетрію, вісі. Але вона все одно виглядає пародійною, оскільки, окрім візуального схематизму, там нічого не має. Тобто хизування над історією й сам суб'єктивізм уважання її еклектичним баченням можуть виглядати як проста агломерація, зіткнення різних форм культури. У цьому разі алюзія свідчить про універсалізм романтичного типу, який ще тривалий час переслідуватиме постмодерн.

«Дім-обличчя», Кіото, Японія, 1974 р., побудований К. Ямашиті, — це карикатура на людину, де очі-вікна, відкритий рот і ніс приліплені на фасад житлового будинку. Звичайно, це хизування, жест, провокація, адже можна запитати, чому в цього прямокутника бракує інших антропоморфних рис — волосся, вух? Такі парафрази, очі-вікна, ріт-проріз є зовнішніми паралелізмами, адже свідчать про еклектизм бачення і сумативізм, де виникає алюзіонізм як іронія романтичного типу.

У Бельгії Л. Кроль і Ательє створюють комплекс будівель медичного університету в Лувені. Цей комплекс характерний тим, що несе в собі насичену пластику ніздрюватого фасадного деконструктивізму, що доповнюється кольоровим розфарбуванням фасаду. Це своєрідна еклектика, де феномен стіни деформується і створює змішану структуру прорізів і маси, яка не є ні стіною, ні фасадом, але безкінечним маревом світлокольорових конфігурацій.

Е. Дербішир і Р. Метью, С. Джонсон-Маршар створюють Громадський центр Гілінгдона, Великобританія, 1974–1879 рр., який являє собою характерне візуальне сполучення різних форм, що перетворюють архітектуру на орнамент. Можна сказати, що це теж своєрідна драматургія еклектики, іронії, де романтична лінія сполучення є суто оптичною. Можна стверджувати, що період еклектики романтичного іронізму завершується десь у 80-ті рр. ХХ ст.

П. Джонс і Дж. Берджі створюють офіс фірми «АТТ» у Нью-Йорку, який назвали «тубиком помади». Тобто алюзіонізм, візуальний іронізм, який В. Л. Глазичев називає прямо й однозначно архітектурою шоу, є іронізмом зниженого типу, де романтик знижує пафос піднесеності архітектури над світом і намагається візуально писати або побутово, або орнаментально.

Зрештою, виникає інша стадія, що пов'язують з квітучою складністю постмодернізму, яку можна позначити як символічний симбіоз. Це іронія імпліцитна, прихована, іронія архетипів, яка існує як заперечення реальності на основі глобальних ідей, концептів, образів. Так, архітектор Т. Г. Сміт, автор Таканської вілли в Ліверморі, Каліфорнія, США, 1979-1980 рр., є носієм таких архетипів. Жмут

колон внизу, аркада, підняті колони вгорі — усе це демонструє іронію архетипово-схематичного типу. Колоната співіснує з металевими прорізами гаража. Це іронія, але іронія прихована, яка маскується, маніфестується синтагматикою архетипових великих форм.

Цікавим образом класичного або середнього періоду постмодернізму, де існує іронія, яку можна пов'язати з домінуванням загального над одиничним, є «Театр світу», Венеція, Італія, 1979–1980 рр., архітектор А. Россі. Споруда асоціюється з добою Відродження, несе в собі дитячу інфантильність. Цей незвичайний образ вписується в простір мегаструктур класичної культури, є достатньо ювелірною і тонкою грою об'ємів і просторів середовища. Можна сказати, що постмодерн набуває самовизначення в контексті інших культур, алюзія тут — уже не справа суб'єкта творчості, а належить певному загальному контексту, якого не має ні суб'єкт дискурсу, ні суб'єкт творчості, ні культура як така.

Певною провокацією був будинок комунальних служб у Портленді М. Грейвза, який викликав скандальну полеміку. Здавалося, що цей проект ніколи не побудують, але його вивершили. Накладний фасад, розфарбований куб, свідчить про ідею гарно декорованого сараю. Важливо, що цей Міккі Маус постмодерного класицизму, як його позначили критики, був своєрідним дивовижним сараєм для дешевих гойдалок. Уважається, що ця гіпертрофована побудова, яка з самого початку була маніфестацією ігрової класичної споруди, містила певну провокацію, яка поєднує постмодерн з його класичними ознаками. Тобто досягає розквіту символічна стадія. Концепт перемагає всі феноменальні значення, які є романтичними й водночас постромантичними, несуть всезагальний класицистський імпульс або формат перемоги загального над одиничним і демонструють розвинуту фазу іронії як хизування перед Всесвітом, класикою, примат декору.

Одна з найінформативніших пам'яток архітектури кінця ХХ ст. — робота Р. Бовіла і групи «Тальєр де архітектура» «Палац в Абрікс» у Мон-ля-Валле», Франція, 1978-1982 рр. Ця достатньо цікава композиція являє собою маніфестацію живої стіни, певну ностальгію за монументальною помпезністю фасадів, що втілена у формах, котрі є певним антирепрезентивізмом. Тобто монументальність існує, але завдяки іронічному перевтіленню репрезентативних носіїв монументальних елементів. Так, колони вгорі замість завершення мають певні прямокутники, внизу замість бази коринфської колони — теж прямокутники. Сама поясна аркадна структура елементів свідчить про те, що помпезний образ палаццо — велетенські колони, скляні еркери, капітелі колон, круглі балкончики — нагадує сюрреалістичний класицизм, який визначає архітектурна критика. Образ стає певною інсталяцією, маніфестацією субструктур завершеного квітучого постмодернізму.

Можна вважати, що проект П. Ейзенмана башти у вигляді стрічки листка Мебіуса, Берлін, Німеччина, 1983 р. є певним перехідним дизайнерським етапом до архітектури нелінійного типу. Уже тут наявні

тектонічні зсуви, зрушення, мегаблоки, які стануть формотворчими в Аронофф-центрі.

Х. Раппід, Лайз Евн Кутар, група «Асимптота» здійснили парафраз музею Гуггенхейма, в якому використані комп'ютерні версії, пластичні модулі безкінечних трансформерів, формотворчих потенцій, які є механоподібними й водночас органічно-структурними. Можна сказати, що поєднання механіки й органіки, як демон, навіть та переслідує цей простір. Архітектор Маркос Новак утілює відбитки променів та світлові трансгресії в перманентній віртуальній інсталяції, 1995 р. Це приклад безкінечної архітектури, яка розгортається вгору, ліворуч, праворуч, униз, нагадує фантазії Піранезі, але в зовсім інших формах і конфігураціях. Також близька до цього перманентного розвитку його робота «Гіпероболонка», інтерактивна віртуальна інсталяція, 1998 р. Усі означені приклади свідчать, що це гіпертрофований механодетермінізм, який розгортає простір як деформовані структури, що не мають ані кінця, ні початку. Близькою до цього принципу є інсталяція Стефана Перелли «Гіпероболонка» — комп'ютерний експеримент з топологічною архітектурною формою, 1990 р. Проект розроблено сумісно з інститутом електронних методів обшивання конструкцій. Можна сказати, що ця реальність надається за допомогою комп'ютера, є певною гіпертрансформативною реальністю.

Дизайн-об'єкти архітектури в комп'ютерних версіях дизайн-простору, таких як пішохідний тунель у «Параморф», Лондон, Великобританія, 2002 р., проект, архітектори Марк Гоулторп та ін., взагалі, свідчить про всезагальний образ, який містить у собі асоціативні образи техноморфного світу і водночас трансформовану біоніку й органіку. Також близький до цього проект фірми «Міссоні», Франція, 2002 р., тих самих авторів.

Отже, від іронії романтичної, класичного типу постмодерн приходить до іронії космологічної, яка є іронією споглядання, поєднання з таємничим абсолютотом Всесвіту, природи, макро- і мікросвіту. Можна вважати, що постмодерн об'єднує ці дві постаті: суб'єкта-іроніка і суб'єкта-споглядача, адже домінанта активного формотворення існувала саме на першому етапі постмодерних архітектурних розробок. На останньому етапі вся формотворча міць повернулася до споглядання, самодостатнього естетизму, наслідування формотворення природи у вигляді тих посередників, які виникають як об'єкт інтерпретації.

Архітектура, архітектурна рефлексія, взагалі сам образ бачення змінилися настільки радикально, що монізм є вже означеною парадигмою, яка не підлягає ані критиці, ані жодній рефлексії, а приймається на віру. Це нова віра, новий похід у небуття, у всесвіт, простір, мікросвіт. Настільки він евристичний — доведе час, адже вже настає втома від нерексивного, імпульсивного сполучення техніки і природи. Повинна існувати рефлексивна проектно-художня думка. Якою вона буде, складно сказати, але механізм подвійного кодування являє

собою один із засобів інтерпретації й опису тих експериментів і реалій, які відбуваються в проектному просторі архітектури.

Описані моделі іронічного світобачення є певними абстракціями. Можна вважати, що кожний етап постмодерної архітектурної творчості застосовував їх разом, але одна з моделей — домінативна. Так, не можна позбавити ранній етап, який охарактеризований тут як романтичний, еклектичного монізму, всезагальності абсолюту, середній етап, охарактеризований як період квітучої складності, не можна позбавити монізму і романтизму. Вони там є, але існують в іншій диспозиції, інших відносинах. І останній етап не можна позбавити ані романтизму, ані всезагальності — вони існують, але як елементи, що детерміновані саме монізмом, зверненням до першооснов — природних аналогів.

Постмодерн як іронічна реальність має можливість розгорнути системну цілісність, яку можна інтегрувати в трьох вимірах: романтизму, всезагальності й монізму з певною домінантою. Усі ці можливості інтерпретації, бачення постмодернізму збагачують проектний досвід дизайнера та допомагають побачити його виразнішим і ціліснішим, без спрощення й того схематизму, який часто наявний у характеристиках постмодерної естетики.

#### Список літератури

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
2. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
3. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись. — Л. : Наука, 1982. — С. 31–65.
4. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму / Л. Стародубцева. — К. : Спалах, 1998. — 208 с.

*Надійшла до редколегії 11.04.2013 р.*

УДК 008.42:778.3.

В. А. ЗОТОВА

### ДИСКУРС ВЛАДИ І НОНКОНФОРМІЗМУ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧІ ЧИННИКИ В КУЛЬТУРІ 60 — 90-Х РР. ХХ СТ.

*Визначаються соціокультурні ознаки нонконформізму в пострадянському просторі 60–90 рр. ХХ ст. Аналізуються культурні процеси в контексті як української культури, так і західної цивілізації.*

**Ключові слова:** *культура, нонконформізм, глобалізація, інтеграція.*

*Определяются социокультурные признаки нонконформизма в постсоветском пространстве в 60–90 гг. ХХ в. Анализируются культурные процессы в контексте как украинской культуры, так и западной цивилизации.*



**Ключевые слова:** культура, нонконформизм, глобалізація, інтеграція.

*The cultural signs of the nonconfirmism are determined in the article in the context of the postsoviet space in the 60-90-th of XX cen. The analysis of cultural processes is given as in in the context of the Ukrainian culture as western civilization.*

**Key words:** culture, nonconfirmism, globalization, integration.

Важливо зазначити методологічні регулятиви філософського аналізу комунікативних детермінант дискурсу влади і нонконформізму. Мова влади, яка існувала протягом сімдесяти років, була своєрідним епіфеноменом, абсолютно непрозорим, бюрократизованим. Багато дослідників її ретельно критикувати. Відзначимо нестільки критичні аспекти, а еволюційні зрушення. Тут не відбулося жодних радикальних трансформацій, які виникли б під час трансформації дискурсу влади від тоталітарного до посттоталітарного простору, а потім уже простору незалежних країн.

Важливим є саме поняття «дискурс». Ця термінологічна категорія стала популярною завдяки французькій семіології, де дискурс розуміється як промова, на відміну від мови. Якщо звернутися до семіології Фердинанда де Соссюра, то він чітко розрізняє мову як абстрактний продукуючий принцип і промову як носій тих лінгвістичних ознак, які пов'язуються з її регіональним і будь-яким іншим фольклорним використанням і функціонуванням.

Проблема філософсько-культурологічних визначень інтеграції країн пострадянського простору досліджувалася переважно в працях Н. Амельченко, В. Андрущенко, Ю. Пивовара та ін.

**Мета** статті — визначити культурологічні виміри проблеми нонконформізму як інтеграційного фактора в пострадянському просторі.

Поль Серіо в статті «Про мову влади: критичний аналіз» пише: «Побутує думка, ніби в СРСР та інших країнах існує певна особлива мова. Це явище унікальне у своєму роді: це мова влади, і, якщо вірити результатам численних радянських і зарубіжних досліджень, вона може бути осмислена і визначена як мова.

Ця мова відома у Франції як «langue de bois» або «рядянська», яка нібито має певні ознаки: магічність, таїну, важкість і максимальну непрозорість. На наш погляд, цей набір, будучи сам по собі неоднорідним, має такий висхідний постулат: «радянська мова» дійсно існує, вона є об'єктом дослідження і незалежно від того, слід її вивчати або викрити, вона існує й презентує особливу мову» [4, с. 83].

Він стверджує, що більшість критиків саме цієї мови звертають увагу на дивний персонаж — лінгвістичного монстра, надлюдське ество, яке можна визначити як «володаря Макіавеллі», або володаря дискурсу. Тобто йдеться про абсолютного мовного господаря, який використовує мову саме так, на власний розсуд. Важливо, що самолюбівання і самовихваляння є тією своєрідною маскою, за якою криються брехня та реальність мовного конструювання вербального простору, що приховується за такими номінаціями, як «квітуча



країна», «сосячна Грузія» і т. ін. Можна порівняти вербальну схему, яка відображається в реальності, з певною картою або картосхемою, котра заміщує цю реальність. Проте Серіо підкреслює: «Через свою непрозорість або брехливість карта інколи займає стільки місця, що заміщує місце самої території: як стверджують критики, радянська мова — це система, в котрій видні лише слова, за якими зникає і перстає сприйматися реальність» [4, с. 85].

Поетична функція мови трактується як обернено пропорційна до кількості інформації, що міститься в повідомленні. Реальність, яка створена мовою, є ілюзорною. Ця реальність існує як активний, більше того, надзвичайно сугестивний дискурс, але він створюється шаблонними формульними схемами. Його можна порівняти лише із сюрреалізмом, де реальним є те, що навіюється згори як вербальний дискурс. Тією ж мірою він сюрреалістичний, тобто не осмислюється, алогічний, позбавлений здорового глузду і смаку до життя.

Отже, функція номінації у вербальному дискурсі важливіша, ніж функція комунікації. Мова визначається як сукупність слів, що презентують лексичний фонд, який онтологічно дорівнює самій реальності. Серіо констатує: «Те, що наївний суб'єкт ототожнює з реальністю, є не мовою, а його дискурсом («його» дискурс означає те, що створює він сам). Щоразу, коли таке розуміння реальності обґрунтовується від імені загального істинного, дискурс стає несумісним з іншими, котрі незалежно від нашого бажання можуть висувати ті ж вигоди до реальності» [4, с. 97].

Залишковість номіналізації свідчить про те, що в політичному дискурсі лунає промова — голос без імені. У цьому дискурсі немає суб'єкта або його суб'єкт — анонімний, існує в старому архаїчному коді презентації, який можна визначити формулою: «Я той, хто бачить, структурує так реальність, яка саме виникає в моїх вербальних структурах». Голос без імені — поліфонічний, він поєднується з іншими голосами і відповідає іншому суб'єкту дискурсу, який є невпізнаним, але завжди наявним в одному просторі промови. Отже, радянська мова — не мова, а дискурс. Більше того, вона характеризується гомогенністю й монолітністю, сутнісною гетерогенністю. Тобто, зважаючи на те, що монолітність визначається принципом номіналізації та заміщення дієслова конструкціями, які саму дію усувають у маргінальний простір, дискурс є надзвичайно активним і презентативним, але є гетерогенним. «Немає необхідності, — відзначає П. Серіо, — заперечувати дискурс Іншого, «офіційний» фантом нечесної влади над мовою в ім'я чесного володіння мовою. Будь-яка ідеологія має на меті приховати своє ставлення до реальності, є універсальною, природною й аісторичною. Не намагаючись викрити брехню й підтасовки в радянському політичному дискурсі, слід розуміти, що кориснішим є вивчення функціонування дискурсу в цьому суспільстві, що ґрунтується ідеологічно детермінованим характером встановлення референції слів» [4, с. 100].

Стає очевидним: референція усувається і заміщується конотацією (знаковими відносинами), що Серіо називає референцією слів, коли одне слово відсилає до іншого слова, а не до денотату.

Т. Дрідзе говорить про текстову діяльність у структурі соціальної комунікації, де визначає сам принцип поетичної функції, яку Серіо характеризує як негативну, як систему сукупних дискурсів або суб'єктів цих дискурсів. Вона пише: «Вводячи елементарні знаки в різні смислові зв'язки в складі складних знаків вищого порядку (слова і висловлювання в комунікативних блоках — предикаціях, а пізніше в текстах, повідомленнях), людина здійснює мотивовані дії, що сприяють здійсненню певної, нехай не завжди чітко уявлюваної, але все-таки поставленої мети спілкування. Задум спілкування мотивує виникнення цілісного тексту (повідомлення), причому саме задуманого, а не будь-якого іншого. Адже, породжуючи одні тексти, ми повертаємося до інших і до третіх, споживаємо їх знову-таки з певною метою свідомо, а інколи й несвідомо, орієнтуючись на бажаний результат» [2, с. 54].

Породження і споживання текстів — це види знакової діяльності. Інколи поєднані, а інколи роз'єднані в часі, однак вони завжди залишаються компонентами механізму складної багатовимірної реальності вищого порядку, комунікативно-пізнавальної. Тобто йдеться про споживання текстової, знакової реальності як справжньої. І ця функція — не симулятивна, а є важливим механізмом відображення самої здатності свідомості працювати з образами, немов ця свідомість працює із самою реальністю. Проте ніколи слова та образи, які створюються словами, сама поетика не підмінювали цю реальність. Вони утворювали іншу реальність, кращу або гіршу, але не намагались усунути реальність як таку. Саме радянська мова або дискурс влади, володаря дискурсу Макіавеллі, або володаря дискурсу Герменевта, згідно з П. Серіо, — це інтенції, тобто спонуки до заміщення вербальним простором простору предметного, який існує справді як реальність.

Т. Дрідзе визначає текст як певну реальність комунікативних реальних програм, розглядаючи текст як змістово-смислову цілісність, як найскладнішу одиницю знакового повідомлення. Визначаються макро і мікроструктури тексту. «Макроструктура тексту може бути представлена у вигляді ієрархії різнопорядкових смислових блоків предикацій, де предикацією першого порядку є мовні засоби, якими передається висхідна ідея повідомлення. Предикації другого, третього й інших порядків — мовні засоби, котрими передається загально цей зміст. Останнє являє собою описову частину повідомлення, яка допомагає як тлумачити, так і розфарбовувати предмет повідомлення завдяки введенню в нього почуттів, так або інакше оцінюваної ситуації; аргументувати «факти», виражені в реченні, елементах тексту, підкріплюючих авторський задум, тобто предикацію першого порядку.

Мікроструктура тексту може бути представлена у вигляді повного набору внутрішньо-текстових зв'язків, у котрі вступають висхідні смислові вузли тексту. Такі смислові основи (ми називаємо фактами) можна виокремити з тексту за допомогою спеціальної методики й утворюють логіко-фактологічний ланцюг, що є основним смисловим стрижнем тексту. Заключне в цьому смисловому ланцюгу смислове навантаження тією чи іншою мірою пов'язане з предикацією першого порядку» [2, с. 87].

Тобто предикація визначається як детермінація, яка формується як від денотату до сигніфікату, так і, навпаки, від сигніфікату до денотату. Домінантою радянської мови, або дискурсу Макіавеллі, є саме предикація, яка виникає в просторі на осі сигніфікат — денотат.

З одного боку, спостерігається певна гносеологізація, а з іншого — зведення процесу референції до смислової презентації, що не завжди є абсолютним і є однозначним. Адже автор визначає структури, які не є носіями самої предикації, як детермінації денотатом — сигніфікату і навпаки — сигніфікатом денотату. «Мовні кліше — це будь-яка стала промовна формула, критерієм для виокремлення якої слугує регулярність її появи в певних повторах у мовних, промовних ситуаціях. Наявність таких мовних формул є нормальною, необхідною і дозволяє надавати відносно загальної й загальнозрозумілої інформації» [2, с. 130].

Тобто формульні схеми і водночас їх повторюваність — одна з ознак текстової діяльності взагалі. Ю. Лотман пов'язує це з автоматизованою граматику, яка зумовлює однозначну комунікацію і зрозуміле й чітке визначення сенсу комунікативних одиниць, які презентуються акторами комунікативного простору, але також існує ще один рівень предикації — поетичний, що виникає завдяки трансформації цих мовних одиниць: зміни формул, штампів, їх визначення вже в іншому контексті, який не можна назвати однозначним. Тобто Ю. Лотман характеризує дискурс або промову як носія культурної або поетичної функції, що має два механізми. Один спричиняє автоматизовану граматику, однозначність прочитання сенсу, а інший прагне розхитати цю граматику. Неможливість зведення однієї дискурсивної форми до іншої і створює саме той поетичний ефект, який можна охарактеризувати як естетичний або повноцінний ефект комунікації. Якщо все ж таки вдається перекласти одну мову на іншу, то це відбувається за допомогою баналізації — спрощення або навпаки — непрозорості промов. Цікаво, що саме в радянській мові відбувалася подвійна метаморфоза: з одного боку, все було автоматизовано номіналістичним, функція дієслова зводилася до презентації словесних формульних штампів, а з іншого — виникав ефект негативної мови, непрозорості знака, що призводило до надзвичайно експресивного і, більше того, герметично замкненого простору комунікації, в якому існували люди, котрі не помічали підміни дії (дієслова) номіналізмом, тобто словесним визначенням цієї дії.

Можна стверджувати, що поетика мала також свою естетику, яку характеризує доволі своєрідна чуттєва аура. А. Ареф'єва, характеризуючи соцреалізм як стиль, зазначає: «Соцреалізм як глобальний стиль ґрунтувався на тотальності архаїчного мислення з його універсальною бінарністю, де структурування реальності будувалося за принципом опозиції: свої — чужі, вороги — друзі, людина — колектив, пропаганда — контрпропаганда та ін. Не можна не відзначити, що тоталітаризм фашистського зразка теж апелював до архаїки. Близькість до іконографії, розвинуті емблематика й символіка, які увічнювали синтез опозиції: серп і молот, фізики та лірики, романтики і прагматики — розхожі конструкції, що охоплювали широкий спектр естетичної реальності — від емблем до ідеологічних кліше» [1, с. 10].

Мислення в колі бінарних опозицій і нині залишається головною ознакою відносин продукування культурних артефактів країн колишнього СРСР. Доведено, що на рівні інституцій антитетичні свідомості й усунення одного з акторів в обхід його діяльності стають одними з головних мотивацій для утворення як інституцій, так і головних програм цих інституцій. Так, передусім, усувається російський вплив як імперський і підкреслено дизгармонізуючий.

Важливо, що Ю. Лотман характеризує як архаїчний код бінарності, притаманний саме слов'янським культурам і народам. Західним культурам, на його думку, притаманний тернарний тип вирішення протиріч, коли вони мають середній термін, який усуває або елімінує ці протиріччя і заміщує їх, ґрунтуючись на предикації, тобто детермінації загальнішим, гармонійнішим цілим. «Тобто поліпшення принципу бінарності культури соцреалізму будувалося як складна система підміни висхідних протиріч, що пов'язувалося зі штучно сконструйованою дійсністю, розчленуванням висхідного протиріччя на декілька складових, які втрачали свої основи», — констатує А. Ареф'єва [1, с. 11].

Таке вдосконалення протиріччя, або його діалектизація, — суто штучний феномен, але сам бінарний принцип «або-або» залишився й імпліцитно є висхідним для визначення всіх культурних, вербальних і дискурсивних предикацій взаємодії та комунікативних відносин. А. Ареф'єва зазначає: «Статичний феномен і був більшою мірою тим посередником, котрий здійснювався в перетворюваних формах ідеології, тоталітарної філософії, марксизму та ін. Сам код бінарності програмував феномен естетичного то як суто абстрактну апріорну конструкцію, що виявлялась як недосяжний ідеал, то як емпіричну реальність почуття в натовпі, колективі, масі, на площі. Універсальні естетичні почуття соцреалізму — це почуття-теоретики, високі духовні почуття або почуття великих мас людей. Почуття майданів і форумів, загальній людині в ній місця не знаходилося» [1, с. 11].

Отже, це дуже важлива констатація, яка свідчить, що загальна людина, або людина гомо нормаліс, котра існувала постфактум після здійснення всіх політичних, ідеологічних кліше

у вербально-зображеному дискурсі, формувалася як образ людини героїчної, надзвичайної, піднесеної, котра визначалася як радянські машинобудівники, будівельники, працівники радянської торгівлі, преси, культури, радянські художники, геологи та ін.

Тобто підвищуюча синекдоха ставала поетичним механізмом презентації ідеальної людини в рамках професійної презентації, тобто корпоративного коду, на основі заміщення реального суб'єкта комунікації на майдані ідеальним представником, котрий діяв і відчував реальність співскладених дискурсів як універсальна істота.

Цей естетичний універсалізм і водночас негативна поезія, згідно з П. Серіо, негативна поетика, конструювання вербальної реальності на основі підвищуючої синекдохи, заміни реальності вербальним дискурсом є достатньо оригінальними досягненнями і цікавими феноменами, які недооцінюють сучасні теоретики. Більше того, непрозорість знака, усунення денотата, а водночас і взагалі демаркація реального, ірреального або сюрреального свідчать про ту тотальність, яка визначала естетичні почуття як надпочуття, почуття задоволення або шосте почуття радянської людини, як інколи його вдало чи не вдало називають.

Функціональними носіями втілення цієї своєрідної естетики були пропаганда й агітація, хоча і вони функціонували в редукованому режимі як навіювання, формульні схеми, які тією чи іншою мірою створювали вербальну реальність «де-факто» та «де-юре» на місці реальності, в якій існувала людина.

Що таке розбудова української державності, яким чином реалізуватиметься означений процес і скільки триватиме? У цьому політичні лідери фактично не визначилися, щоправда в одному інтерв'ю телекомпанії «Останкіно» колишній президент України Л. Кравчук зізнався, що навряд чи нинішнє покоління житиме в цивілізованій державі, але головне, що воно житиме у власній державі. Таке розуміння процесу державотворення — механістичне становлення інститутів державності, після чого можна дійти до загальноновизнаних механізмів та принципів реформ — призвело до неадекватності сприйняття суспільством багатьох понять політичної системи. Так, роль опозиції трактувалася не як інструмент впливу й контролю за прийняттям державного рішення і власне діяльністю владних інститутів, а як «механізм, що руйнує державу» [3, с. 135].

Ці слова були написані в 1995 р., але вони нині є навіть актуальнішими, ніж у ті часи. Етатизм як домінуючий принцип самоідентифікації і самовизначення національних культур, національних акторів комунікативних процесів у пострадянському просторі є домінуючим, а в принципі заполітизованим принципом ідентифікації. В. Полохало визначає: «Поруч з етатизмом в Україні знайшла собі місце охлократія, її чомусь в Україні вперто називають демократією. Охлократію в Україні характеризують такі ознаки: некомпетентність політичної влади, неповага до закону, розуміння права як волі держави, використання настроїв певних соціальних груп для реалізації

вузькокорпоративних інтересів. Охлократія або українська демократія водночас з етатизмом стала вдалим прикриттям делітантизму влади. Формальне посилення на важливість глобальних завдань розбудови держави в етатистському розумінні та демократичних перетворень в охлократичному сенсі знімало відповідальність з державних урядовців і надавала змоги задовольняти власні вузькокланові інтереси. Саме за таких умов дедалі виразніше окреслювалося місце інституту президентства як ключового елементу політичної системи. Усі інші інституції, зокрема політичні партії та громадські об'єднання, мали стати сателітами провідного суб'єкта політичних відносин» [3, с. 136].

Знову-таки ці слова є актуальнішими, ніж у 1995 р. Можна зазначити, що нині цей тип сьогоденських інституціоналізацій дії або волі акторів, продуцентів владного дискурсу характеризує певну типологію, інваріантну в усіх країнах колишнього СРСР. Ця інваріантність зумовлена тим минулим, яке і продукувало сам бінарний принцип «або — або», саму поетику, тобто негативну поезію як дискурс промови, і саму естетику як нерелективне почуття, яке намагаються підживлювати видовищами, такими як гламур, треш-культурні акції, які працюють знову-таки в режимі антитестично піднесених і низькопробних арт-феноменів сучасного простору мас-медіа.

Проте важливо зазначити, що вже в 60-ті рр. виникають системні або антисистемні утворення, що намагаються долати бар'єр тієї тотальності, який задається саме радянським типом комунікації, стилем буття, ідеологією і політичною волею. Ідеться про рух нонконформізму, що утворюється в різних вимірах. Він є лише фактом або феноменом радянського або пострадянського простору. Цей рух виникає в 60-ті рр. в Європі як рух регіонально визначеного бунту молоді проти батьків. Це хіпі, панки, потім вже яппі, а згодом і величезний гурт молодіжних угруповань, який називають субкультурами, що поєднані з тим чи іншим арт-феноменом: рок-сценою, рейв-сценою, панк-сценою та ін. Так, театралізована реальність — це жест протиставлення себе чинному й усталеному суспільству. Це екоджаз, усі екологічні течії, пов'язані з втечею на природу. Нова робінзонада ставала одним з типів легітимації протиставлення усталеного бюрократизованого і водночас буржуазного суспільства й антисистемних акторів, які виступали у вигляді молоді. Потім вони дорослішали, змінювали свої амбіції і перетворювались на протилежних акторів з іншими намірами.

У тоталітарному просторі нонконформізм був іншим — інтелектуалізованішим, корпоративно визначенішим як арт-проект. Це, передусім, художницькі проекти, котрі створювала декласована інтелігенція, яку не прийняла до спілки художників, презентативних акцій ідеологічного зразка. Більше того, нонконформісти протиставляли свої утворення ідеології, після 60-х рр. виник рух «шістдесятництва». Це і бульдозерна виставка в Москві, і Клуб творчої молоді в Україні, в Києві. Усе це спровокувало той рух, коли вічним



догматам протиставлялася «вільна» творчість, яка орієнтувалася на західні моделі. Надзвичайно гостро це виявилось в живописі, графіці, навіть у монументальному мистецтві, яке тут же нищилось, і в музиці, і в поезії. Слід нагадати, що В. Стус загинув уже під час правління М. Горбачова. Це фактично була страта людини, котрій мали дати Нобелівську премію. Увесь цей простір можна визначити як посткомуністичний, або пострадянський. Хоча сама радянська модель існувала, вона просто характеризувала посттоталітарні версії.

Тобто тоталітаризм сталінського зразка став пом'якшеним, змінився стагнацією періоду культурного будівництва Хрущова з його бульдозерними розправами і виступами проти абстракціоністів. А вже потім — брежневським типом соцреалізму, який визначався вже як усталений і розвинутий тип соціалістичного суспільства. Проте важливо зазначити: якщо нонконформісти, не маючи змоги потрапити в спілку художників або перебуваючи в спілці, використовували її як рупор антиідеологічних, антирадянських вистав, виставок-презентацій та ін., то самі по собі спілки були тотальнішими і дієвішими з точки зору вживлення ідеології в простір культури, ніж сама ідеологія як державний феномен.

Тобто соціалістичний реалізм як навіюваний і завданий «згори» тип реальності конструюється за допомогою монтажу атракціонів, які створюються саме в культурних практиках повсякдення. Можна стверджувати, що досвід виникнення, функціонування і розвитку дискурсивних практик, тобто тієї текстуальної, а водночас і промовної дієвості, яка утворюється в різних вербальних або невербальних типах артикуляції сенсу, є інваріантним. Знову-таки артикуляцію важливо розуміти не лише як вербальну, а як донесення повідомлення, тип комунікації, що свідчить про те, як формується напружене поле емоційно-сугестивного впливу. Воно структуроване формульними, шаблонними формами повідомлення, що структуровані саме як тип однорівневої інформації, яка або забарвлена негативною поезією типу усунення дієслова і домінантою номіналізмів, або підміною ідеологічної та політичної реальності загальнокультурної реальності як такої.

#### Список літератури

1. Арефьева А. А. Эстетика соцреализма (слово в измерении публичности) / Альбина Анатолиевна Арефьева. — К. : Галлу, 1977. — 206 с.
2. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации / Т. М. Дридзе. — М. : Наука, 1984. — 268 с.
3. Полохало В. Українська політична система на тлі посткомуністичної трансформації / В. Полохало // Політологія посткомунізму. — К. : Політична думка, 1995. — С. 135–142.
4. Серіо П. О языке власти : критический анализ / Поль Серіо // Философия языка : в границах и вне границ. — Х. : Око, 1993. — Т 1. — С. 37–53.

*Надійшла до редколегії 19.03.2013 р.*



Театралне  
мистецтво  
Кино-,  
телемистецтво



Хореографија

## ПОСТАНОВОЧНА ПРАКТИКА РЕЖИСЕРА ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ (ДО ПИТАННЯ ПРО СТУДІЮВАННЯ МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ)

*Розкриваються особливості постановочної практики режисера оперної вистави з точки зору музичної складової опери. Автором виділено сім принципів, які забезпечують системну цілісність роботи режисера над музичною основою оперної вистави.*

**Ключові слова:** режисер, музика, оперна режисура, лібрето, сценічна дія.

*Раскрываются особенности постановочной практики режиссера оперного спектакля с точки зрения музыкальной составляющей оперы. Автором выделены семь принципов, которые обеспечивают системную целостность работы режиссера над музыкальной основой оперного спектакля.*

**Ключевые слова:** режиссер, музыка, оперная режиссура, либретто, сценическое действие.

*The article describes the features of the practice of staging an opera director in terms of the musical component of the opera. The author identified seven principles that ensure system integrity of the director of the musical basis for an opera.*

**Key words:** director, music, opera directing, libretto, stage action.

Робота режисера над оперною виставою є складним творчим процесом, який має колективний характер. Саме тому обмежуватися усвідомленням того, що оперний режисер має керуватися у своїй роботі насамперед музичною основою вистави та бажанням утілити її в життя, недостатньо. Необхідність систематизації існуючих рекомендацій фахівців оперної режисури з метою на цій основі вироблення оптимальних художньо-технологічних прийомів залишається актуальною.

Аби ці художньо-технологічні прийоми у ціле, слід визначитись з підходом до розгляду таких рекомендацій. Найприйнятнішим є епістемолого-методологічний, який дозволяє розглядати системність як продукт, що визначає принципи організації знань та мислення. За такою методологією системного аналізу можна розглянути кожен з цих прийомів, не втрачаючи основи загальної стратегії, якої повинен дотримувати оперний режисер: пріоритет музичної складової вистави над іншими.

Відомо, що оперна режисура є однією з найскладніших форм діяльності у сфері музично-виконавського мистецтва. Її особливість полягає в тому, що постановник оперної вистави має однаково кваліфіковано й ретельно аналізувати не тільки сюжетну канву, фабулу, лібрето опери та авторські ремарки, а й саму оперну партитуру.

Отже, глибоке вивчення режисером музичної основи твору разом із диригентом та виконавцями (співаками, оркестром та іншими

артистами) — необхідна запорука адекватного відтворення не лише сюжету опери, а й особливостей жанру загалом, індивідуального композиторського стилю та історичних умов, у яких писалася опера.

Так, у праці В. Ванслова [1] наведено особливості, ознаки, переваги й недоліки оперно-режисерської практики в контексті еволюції проблематики оперної драматургії впродовж її розвитку. Природно, основну увагу приділено російським та радянським майстрам оперної режисури. Дослідник розглядає оперу як специфічний жанр музичного театру, який характеризується разом з притаманними тільки йому стилістичними особливостями. У проекції на них режисер Б. Покровський вважає невдалими спроби кіноматографізації оперних постановок на шкоду музичної виразності. Він підкреслює, що авторський музичний текст — це підґрунтя режисерської концепції, і тільки в такий спосіб можна досягти переконливості вистави.

Музична партитура як першооснова сценічної дії — головна умова природного й невимушеного її розгортання, здатного привернути увагу глядачів до наскрізного потоку подій, що диктуються законами цілісного музичного розвитку. Крім того, без проникнення в авторську партитуру режисер не в змозі піднятися до справжнього синтезу мистецтв, якого і потребує в першу чергу специфіка оперної драматургії [2]. Відтак, спеціальний розгляд проблематики режисерської діяльності в опері подано в книжці М. Каплана [3], де однозначно вказується на пріоритет режисера оперного спектаклю в розробці шляхів сценічного втілення ідей, образів та змісту партитури. На рівні з диригентом режисер має брати участь у роботі над музичним компонентом вистави (який, з огляду на специфіку опери, є в ній головним), однак його обов'язок — узгоджувати в процесі сценічної реалізації змісту опери взаємодію також зорово-пластичних компонентів вистави загалом.

Дещо інший аспект поглядів майстра розкрив М. Чудновський у праці [4], присвяченій творчому шляху та методам роботи над оперною виставою Б. Покровського. У студії акцентовано увагу на найхарактерніших особливостях творчого методу відомого режисера, проаналізовано його підходи в пошуках творчої рівноваги між баченням майбутньої вистави постановником спектаклю та об'єктивними чинниками розвитку, закладеними в авторській музичній партитурі й тексті лібрето. У досягненні гармонії між режисерською ідеєю та художньою специфікою оперного твору Б. Покровський надає перевагу останньому [5]. Як зазначав К. Станіславський, аналізуючи мету і завдання оперної режисури, «завданням оперного режисера є почути в звуковій картині дію, яка полягає в музиці, і перетворити цю звукову картину в драматичну, тобто в зорову. Іншими словами: дія повинна визначатися не тільки текстом, але здебільшого і партитурою. Завдання режисера — з'ясувати, що саме хотів сказати композитор кожною музичною фігурою своєї партитури, яку драматичну дію мав на увазі, навіть якщо він не усвідомлював її» [6, с. 320].

Крім цих загальних рекомендацій, на нашу думку, не варто ігнорувати наявності певних постановочних традицій у кожному театрі, їх спадкоємності як школи, незважаючи на варіативність окремих сценічно-режисерських рішень. Так, однією з особливостей українського оперного постановочного досвіду є настанова на музичну драму, яка простежується на всіх етапах існування українського оперного театру, незважаючи на наявність як авангардних течій, так і поміркованих, представлених іменами В. Блаватського, В. Манзія, М. Смолича, М. Степановича й інших режисерів. Специфічність режисерських рішень в інтерпретаціях оперних творів на українській сцені зумовлює також практика літературних перекладів оперних лібрето, авторами яких є видатні майстри слова.

Спробуємо визначити принципи, які забезпечують системну цілісність роботи режисера над музичною основою оперної вистави.

Перше, на що потрібно зважати, це характеристики драматичного наповнення звичайного тексту і тексту, покладеного на музику, котрі різняться настільки ж суттєво, наскільки спів у супроводі оркестру відрізняється від звичайної театральної сцени або простого читання тексту твору. Саме тому існують особливі вимоги до тексту лібрето, який має бути придатний до вокального відтворення. Крім того, оперний текст, на відміну від театрального, повинен бути зорієнтований на музику як чинник розвитку сценічної дії.

Організуючи сценічну дію за допомогою засобів музичної виразності, режисер має зорієнтуватися в питаннях спеціальної підготовки: оперного вокалу, оркестрового супроводу і без, знань специфіки різних форм хорового співу та його сценічної інтерпретації в різних мізансценних рішеннях тощо. Режисерські устремління, якими б активними вони не були, залишатимуться непоміченими, якщо не відбиватимуться в діях акторів-співаків. Їх функція у музичній драмі є надзвичайно важливою, оскільки якість виконання оперного твору передусім залежить від майстерності вокального виконання.

По-друге, ідейно-образний зміст оперного твору передається різними звуковими засобами, не тільки за допомогою співу (зі словами чи без слів, сольного, ансамблевого, хорового), але й інструментального супроводу, що забезпечується оркестром. Цей супровід є могутнім засобом не лише посилення емоційного впливу, а й, так би мовити, кінематографізації, тобто надання особливої «видовищності» окремим елементам дії. Це передусім звукообразність (гомін струмка, шелест лісу, гроза, калатання дзвонів) явищ, для передавання відчуття чи опису яких у літературі застосовується текст, а в драматичному театрі — відтворення за допомогою механічних пристроїв.

Слід підкреслити, що взаємодія музичного і драматичного компонентів перебуває від постановника необхідності розуміння абсолютно всіх нюансів, деталей настрою, що містяться як у музичному тексті, так і літературному. І не тільки розуміння, але й адаптації кожного

з них до виконавських можливостей тих, хто бере участь в оперному спектаклі. Аби сценічне життя персонажів відповідало музичному та лібретному, потрібні знання законів музично-сценічної поведінки. Увага режисера має спрямовуватися на те, яким чином відтворюються в сценічному контексті ті чи інші повороти сюжету, в яких беруть участь герої опери. Слід зважати на: акторський грим, освітлення, акустичні особливості залу, відстань до глядачів, умови дотримання звукового балансу в ансамблі з оркестром. Водночас, візуальні компоненти, її пластично-колористичне вирішення, загальна композиція оперної дії — усе це має підпорядкуватися завданням музичної виразності. Жоден фрагмент вистави не існує без музичного супроводу. Звучання музики в опері є безперервним, тому вся драматична дія, рухи, переміщення, мізансцени акторського складу повинні чітко підпорядковуватися музиці, її ритму, тональності, стилю, настрою.

По-третє, слід зважати на національні особливості вокального стилю та традиції його виконавської інтерпретації, які склалися в різних оперно-театральних школах. Наприклад, італійське бельканто характеризується досконалою технікою, блискучим голосоведенням, близьким до інструментального. Але в процесі розвитку використання віртуозної техніки в операх Моцарта, Россіні, Доніцетті набуло принципово іншої художньої якості, характерності, а згодом в операх Верді, та композиторів-веристів — Пуччіні, Леонкавалло, драматичної виразності. Є свої особливості і в російській вокальній школи, яка вирізняється наголосом на мелодійності народнопісенного типу та мовності інтонування. Найяскравіші її зразки являють собою вокальні номери в операх російських композиторів Глинки, Чайковського, Бородіна, Римського-Корсакова. Інші національні школи — французька, німецька тощо — теж мають специфічні виконавські особливості і нюанси звукодобування. Хоча пріоритет італійської школи є безсумнівний: вона виробила, власне, той еталон класичного звучання голосу, якого дотримують практично всі інші школи.

По-четверте, домінування вокального компонента в опері не потребує уваги режисера до інших проблем постановки, зокрема сценічного оформлення, включаючи візуальний ряд аж до костюмів виконавців і гриму. Сценографія є тим елементом задуму автора опери, на який слід зважати під час її втілення на сцені, особливо якщо опера написана за мотивами відомих літературних творів. Тому вона не може бути об'єктом уваги тільки художника-сценографа. Ця частина оперної постановки є найуразливішою щодо історичної об'єктивності та художньої правди. До того ж забезпечення такої «правди» потребує значних коштів та підтримки реквізитів у належному стані. Часто, особливо за недостатнім фінансуванням, художники змушені використовувати ті декорації та елементи оформлення сцени, які вже були у вжитку використовуються в інших виставах. За таких умов режисерське втручання щодо того, як можна урізноманітнити оформлення

вистави одними й тими самими засобами, комбінувати їх у неочікуваних сполученнях, є просто необхідним. Так само, як пошук світлового та інших ракурсів сценічної об'єктивізації авторського задуму музичного твору. Всі ці компоненти режисерської праці надто важливі. Але найголовнішим є забезпечення адекватності сценічного рішення музичного твору його ідейно-образному змісту.

По-п'яте, у постановці оперної вистави важливу роль відіграє так звана композиторська режисура (зазвичай під цим формулюванням розуміють сукупність авторських ремарок, виписаних у партитурі й лібрето опери). Ці вказівки є смисловими орієнтирами для постановника, до яких потрібно прислухатися. Широковідомий вислів Б. Покровського з цього приводу — «Режисер — раб композитора». Майже всі відомі оперні режисери світу дотримують цього принципу і не вважають його обмеженням для творчої фантазії. Партитура оперного твору завдяки музиці дозволяє простежити сюжетні повороти лінії психологічного розвитку, виокремити драматургічні нюанси. Дороговказом для режисера є всі сюжетні повороти, лінії психологічного розвитку образів героїв, драматургічні нюанси та форми. Класичні форми оперно-театрального розвитку — дія, арія, дует, речитатив, хор та інші — мають розкривати взаємодію персонажів, динаміку зміни їх характерів. Тому композиторські ремарки зазвичай містять найзручніші для режисерського застосування характеристики оперного персонажа, які тільки підказують режисерові шлях, як і в яких саме формах виконавці здатні втілити авторський задум. Проте іноді практика доводить, що існує спокуса виходити за його межі. Абсолютизація авторського підходу, хоча й має до постановки оперного твору право на існування, однак лише в тому разі, коли режисерська інтерпретація не суперечить основній художній ідеї першоджерела. «Модернізація заради модернізації», особливо класики, як в окремих образах, та й цілих сюжетних лініях, руйнує стильову цілісність оперного тексту.

По-шосте, іноді режисери — не лише початківці, а й професіонали, — ніби зумисне відсторонюються від власного бачення твору або, навпаки, прагнуть приховати його відсутність, «прикриваючись» ідеєю умовності. Звідси захоплення зайвим академізмом, відмова від власного бачення, від режисерської ініціативи. Справді, художню умовність є особливістю оперної драматургії, вона — не просто формально детермінована необхідність, а органічна властивість, що зумовлена специфікою театралізованої музичної драми. Завдяки їй можливостям віддалятися від «побутовізованого» натуралізму режисер має чудову можливість допомогти артистові розкрити внутрішнє життя особистості персонажа, а через поєднання їх характерів — художній образ людини в історичному контексті. І посилює цінність цієї можливості музика.

По-сьоме, загальновідомо, що поєднання мистецтв як елементів оперної вистави не може бути штучним. Воно має бути органічним,



при цьому провідна роль у спектаклі традиційно належить музиці. Однак це не означає, що всі інші компоненти цілковито другорядні, допоміжні. Безперечно, драматургія фактично рівноправна музиці, оскільки саме драматургічні закони позиціюють музику в дії, що, власне, є головною передумовою створення музичної вистави. Головна особливість музичної драматургії в оперному жанрі — не стільки сюжетні перипетії і конфлікти, а емоційно-образна розробка характерів персонажів. Заради цього спрощується сюжетний ряд, скорочується кількість дійових осіб, наприклад, у «Кармен» Бізе. Через пріоритет музики тривалість опери звичайно суттєво більша, принаймні вдвічі, ніж тривалість драматичного спектаклю. При цьому в лібрето опери кожна дійова особа має властивий, тільки їй притаманний. Одна музична тема, викладена в різних епізодах вистави по-різному, може мати зовсім інший психологічний вплив на глядача. Як приклад можна навести оперу Верді «Дон Карлос», де триумфальна мелодія дуету дона Карлоса та маркіза ді Поза звучить і в другій картині четвертої дії вистави, під час сцени смерті ді Поза.

Відтак можна підсумувати, що музика і драматургія в опері взаємозбагачуються, надаючи одна одній нових ознак: музика набуває дієвості, дія — музичності. Головне завдання режисера — виявити головний стрижень музичної драматургії і забезпечити його розвиток у контексті оперного сюжету. Для цього режисер має справді «вжитися» в музику опери, вона має супроводжувати його постійно, буквально «вдень і вночі». Лише в такому разі може відбутися прорив у власному розумінні режисером цієї музики та її образних характеристик.

Іноді для досягнення враження цілісності та посилення сценічної експресії постановники оперних творів вдаються до купюр — вилучення тих фрагментів опери, які є менш вдалими, а то й зайвими. Однак така практика є наскрізь хибною. Справді професійний, кваліфікований режисер здатен подолати музичні «недоліки», надавши їх інтерпретації нових барв. Яскравий приклад такої ситуації — опера Вагнера «Летючий голландець» у постановці режисера Т. Чхеїдзе на сцені Маріїнського театру (диригент В. Гергієв). Відомо, що музика цієї фактично першої «самостійної» опери Вагнера неоднорідна за якістю: поряд з геніальними одкровеннями в ній є цілком традиційні епізоди. Проте в постановці Чхеїдзе вагнерівська опера постає як могутнє, цілісне драматургічне полотно з музикою, геніальною від першого до останнього такту. Саме в такому баченні — згідно з уявленням композитора — має полягати основа будь-якої насправді глибокої постановки. Ця постановка може трактуватися як взірцева не тільки в аспекті режисерського проникнення в музику. Адже вона виконувалася, як і мріяв сам Вагнер, без перерви — в одному акті, що тривав дві з половиною години. Таке вирішення опери можна назвати кінематографічним, наскрізним, однак формальне визначення не змінить суті музики, яка саме в такому безперервному звучанні



найкраще відтворює той стан постійного душевного напруження, в якому перебуває головний герой протягом практично всієї дії.

Музично-драматичні полотна Вагнера становлять своєрідну сторінку у світовій оперній літературі. У його партитурах марно шукати авторських ремарок, указівок для режисера тощо. Очевидно, композитор вважав, що музика «скаже про все сама». І хоча сценічність оперної музики Вагнера доказів не потребує, проте її вирішення засобами звичайної режисури достатньо часто виявляється проблематичним. Адже властиве композитору відчуття сцени передбачає повне підпорядкування режисера стихії музики, його максимально глибоке перейняття специфічною вагнерівською образністю, до краю міфологізованою, афектованою і водночас вражаюче загальною.

Про підвищення ваги режисерської майстерності в сценічних постановках оперних творів свідчить також тенденція, спрямована на спрощення інтерпретації в напрямі забезпечення більшої доступності для публіки (концертне виконання). Незважаючи на так звані професійні «ревності» диригентів, які нерідко вбачають у театральній дії щось на зразок вторинного додатка до музики та співу, тільки сценічні рішення, які виносить режисер, дозволяють зробити так, щоб зміст музики став справжньою сутністю драматичного дійства, «а сцена — розкриттям видимих форм» [5]. Лише за таких умов опера може бути справжнім театральним дійством, що органічно поєднує музику і драму. Цей чинник має бути основним у роботі будь-якого постановника, який починає розробляти власну концепцію постановки опери. Увага до найменших деталей нотного тексту, до оркестровки тих чи інших епізодів, особливостей вирішення тих чи інших номерів, ансамблів, пантомім, вступів до актів, увертюри тощо має постійно супроводжувати режисера. Лише в такому разі він зможе виробити адекватні підходи до втілення образного й ідейного змісту опери, крім того, знайти спільну мову з виконавським складом, включаючи співаків, диригента оркестру, хормейстера та ін.

#### Список літератури

1. Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение / В. Ванслов. — М. : Всесоюз. театр. о-во, 1963. — 255 с.
2. Покровский Б. Размышления об опере / Б. Покровский. — М. : Искусство, 1979. — 288 с.
3. Каплан Э. Жизнь в музыкальном театре / Э. Каплан. — Л. : Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1969. — 220 с.
4. Чудновский М. Режиссер ставит оперу / М. Чудновский. — М. : Искусство, 1984. — 276 с.
5. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля. Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы / Б. Покровский. — М. : Дет. л-ра, 1985. — 368 с.
6. Станиславский К. Законы оперного спектакля / К. Станиславский // Станиславский К. Собр. соч. : В 8 т. — М. : Искусство, 1959. — Т. 6. — С. 320.
7. Пазовский А. Записки дирижера / А. Пазовский. — М. : Музыка, 1966. — С. 475.

*Надійшла до редколегії 20.03.2013 р.*

**НОВІТНЯ ОНТОЛОГІЯ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ТИПУ МИСЛЕННЯ  
(СТАТТЯ ПЕРША)**

*Аналізуються онтологічні засади телевізійного типу мислення.*

**Ключові слова:** онтологія, реальність, телевізійний тип мислення, дисипативність, трансгресія.

*Анализируются онтологические основания мышления телевизионного типа.*

**Ключевые слова:** онтология, реальность, телевизионный тип мышления, диссипативность, трансгрессия.

*This article is analyzed the ontology of TV-type of thinking.*

**Key words:** ontology, reality, TV-type of thinking, dicipation, transgration.

Ця публікація є дослідженням, яке аналізує ознаки одного з новітніх типів сучасного пластичного мислення — телевізійного, — і концентрується на важливому його аспекті — онтологічному.

Звернення до етимології поняття «онтологія» (новолат. *ontologia* від давньогр. *ὄν*, род. відм. *ὄντος* — суще, те, що існує; і *λόγος* — учення, наука — це вчення про суще; про буття як таке; розділ філософії, який вивчає фундаментальні принципи буття, загальні сутності та категорії суцього) визначення «онтології» як синоніму поняття «метафізика». У цьому сенсі використання філософами поняття «онтології» корелювалося з питанням: що існує? Як відомо, це питання стосувалося певних форм буття (зокрема розуміння буття як мислення), буття-мислення в категоріях часу, простору та руху.

Саме останнє розуміння є важливим для рефлексивного занурення в сучасне мистецьке буття, яке у новітню добу, певним чином, фундується так званим «телевізійним типом» мислення — мислення, створеного першим електронним медіа. Оскільки будь-який тип мислення має об'єктивні та суб'єктивні засади, слід зазначити, що ця публікація стосується об'єктивних основ сучасного телевізійного типу мислення. Об'єктивні засади сучасного телевізійного типу виявляються в так званій «об'єктній онтології» — системі телевізійних об'єктів, які є системними, так і позасистемними.

Актуальність дослідження онтологічних основ сучасного телевізійного типу мислення зумовлена наявністю певних протиріч:

домінуючою роллю телебачення на сучасних медійних теренах України та відсутністю системних досліджень онтологічних засад так званих «посткласичних медіа», насамперед цифрового телебачення (символічною в цьому сенсі є відома фраза Дітера Мерша щодо того, що «поняття медіа є хронічно відкритим»);

динамічною трансформацією самого телебачення з «класичного» (електронно-аналогового) в «постпосткласичне» (цифрове) та лакунами в загальнокультурологічному дискурсі щодо зазначеного аспекту дослідження цієї трансформації;

змінами методологічних основ вивчення медіа та необхідністю переосмислення онтології телебачення на сучасному етапі.

Зазначена науково-практична проблема аналізується в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), здійсненому відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2015 рр. (затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) та в декількох статтях автора [1- 4].

У працях А. Вартанова, І. Победоносцевої та ін. [6; 7; 8; 13; 14] проаналізовані деякі аспекти існування телебачення взагалі й постмодерного телебачення зокрема. Щодо останнього, в дисертаційному дослідженні І. Победоносцевої йшлося про «кліповість» (дискретність) телебачення постмодерної доби, дискретність, яка певною мірою була зазначена автором як онтологічна ознака [14].

**Мета** статті — виявити онтологічні засади телевізійного типу мислення.

**Завдання** дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування сучасної онтології телебачення;
- розглянути періодизацію формування телевізійного типу мислення;
- виявити «системні» та «позасистемні» об'єкти телевізійного типу мислення;
- охарактеризувати зміни в об'єктній онтології телебачення, які відбуваються під час переходу від «посткласичного» до «постпосткласичного» телевізійного типу мислення.

Об'єктом дослідження є об'єктна онтологія сучасного телебачення.

Предмет дослідження — об'єктні засади онтології сучасного телевізійного типу мислення.

Методологічні засади дослідження. Руйнування класичних метафізичних настанов у другій половині ХХ ст. спричинило певну методологічну кризу й відмову від структуралізму. Постмодернізм критикував структурність будь-якої структури. Спроба віднайти онтологічні засади в есеїстичних практиках письма й інших постметафізичних методологічних дискурсах мала об'єктивний характер, оскільки переформатування соціокультурних систем у цей період переживало фазу «розсіювання» [12].

Ось чому саме постмодерний теоретичний дискурс звернувся до концепту «трансгресія» (Ж. Батай, М. Бланшо, М. Фуко та Ж. Дельоз) як поняття «досвіду-межі» [18].

Нестабільність соціокультурних систем з останньої третини ХХ ст. визначила необхідність нового теоретичного підґрунтя для дослідження цих законів. Виникнення синергетики як напрямку в дослідженні систем є наслідком поступового набуття такого теоретичного підґрунтя. Поєднавши в собі еволюціонізм та функціоналізм,

характерний для культурологічного наукового дискурсу, синергетика ґрунтується на тезі про постійну «автохтонну процесуальність творення», континуальність наукового знання. Синергетика доводить, що всі системи є рівноправними самим фактом свого існування, — якщо якась її ланка випадає або додається, то початкова система докорінно змінюється і стає іншою. Синергетика мала змогу виявити нелінійність структурних перебудов як один з онтологічних принципів світобуття та поєднання цієї нелінійності зі стадіальним існуванням певних структур; обґрунтувала об'єктивність випадковості як умови виникнення означеної нелінійності. Саме синергетичні методологічні засади, на нашу думку, уможливають виявити «системні» та «позасистемні» об'єкти телевізійного типу мислення й охарактеризувати зміни в об'єктній онтології телебачення, які відбуваються з переходом від «класичного» до «посткласичного» телевізійного типу мислення. Хронологічно індустрія телебачення (якщо не брати до уваги латентну фазу розвитку: 30-50-ті рр. XX ст.) виникла в добу «після сучасності», 50 70-ті рр. XX ст., першу і другу фази розвитку ситуації постмодерну в розвинених капіталістичних країнах світу. У зміні філософсько-естетичних акцентів відбилася загальна тенденція переходу від класичного антропологічного до універсального гуманізму, який долучив до своєї «орбіти» не тільки людське, але й усе живе і Всесвіт. Серед соціокультурних чинників, які вплинули на формування онтології телебачення, можна назвати поступову трансформацію гомогенного капіталістичного суспільства «мас» у складну систему субкультурних суспільств з поліідеологічними засадами існування; а відтак — деконструкцію тоталітарних основ культури й орієнтацію на так звану «децентралізовану» культуру, в якій множинність, розсіювання, випадковість, іманентність свідчили про стирання межі між типами культур та формували складну культуру повсякденності [12;15;19].

Саме в культурній ситуації постмодерну індустрія телебачення не тільки зародилася як така, але й пройшла свою «класичну» стадію розвитку, під час якої сформувалися світова інфраструктура індустрії, морфологія телебачення та механізми продукування смислів у телевізійних текстах [6; 8].

Модульність і повторність стали проявом об'єктної онтології телебачення [4]. Проектування телевізійної трансляції як певного модуля трансляційної «сітки» та повторність телевізійного екранного продукту поєдналися в «класичному» аналоговому телебаченні з певною випадковістю. Наявність таких «*punctum*ів» (згідно з Р. Бартом) була викликана непередбаченістю виробничого процесу на телебаченні та морфологією, яка перебувала на стадії становлення. Ефірні програми тільки виробляли свій трансляційний формат, жанрова і видова структури телебачення тільки-но формувалися.

Генетичний зв'язок «класичного» телебачення з модерним кінематографом був нетривалим, адже онтологічні засади телебачення

суттєво відрізнялися від засад кінематографа. На відміну від часу кінематографічного, телевізійний час мав явні ознаки трансгресії. Основні закони існування «телевізійного поля» (згідно з висловом П. Бурдьє) базувалися на трансгресії часу та простору. Якщо модерний кінематограф конструював часопросторові параметри екранного твору як сталі, інваріантні, то класичне телебачення поєднувало інваріантну й варіативну хронотопіку. Кінотвори існували в площині телевізійного класичного хронотопу в режимі інваріантності, а власне телевізійні програми мали надзвичайно варіативну хронотопіку — вони вбудовувалися в телевізійну трансляційну «сітку» за принципом рентабельності, змінювали свої формат і морфологію. Трансгресію посилювала й додаткова онтологічна обставина: існування екранних творів у межах трансляційної телевізійної «сітки» доповнювалося суб'єктивними умовами перегляду екранного телевізійного продукту глядачем у реальному часі та просторі [16].

Якщо в модерному кінематографі межі перегляду були інваріантними, то використання часу для перегляду телевізійних передач ТБ-глядачем було варіативним: воно конструювалося безпосередньо самим глядачем і могло як розтягуватися, так і концентруватися за його (глядача) бажанням. Нестабільність варіативної частини системи індустриального телевізійного мислення посилювалася завдяки поступовому збільшенню телевізійних каналів. Збалансування такої системи в часі трансляції потребувало координаційних зусиль і поступово зумовило посилення самоорганізації телевізійної індустрії.

Якщо часопросторова організація кінотексту (умовного часопросторового виміру фільму) залежала від «колективного автора фільму», то в часо-просторовій організації телевізійного тексту починав брати участь і ТБ-глядач, а сам текст перетворювався на гіпертекстову структуру зі складною ієрархією екранних телевізійних хронотопів. Важливим було і те, що телевізійні хронотопи об'єднували всі відомі рівні реальності: фізичну реальність трансляції ТБ-твору, а також віртуальну та символічну реальність самого твору. Телевізійний тип пластичного мислення, завдяки варіативній частині, що розвивалася як нелінійна система, був уже значно складнішим, ніж кінематографічний тип пластичного мислення. Базовим для такого типу мислення ставав так званий «час актуальності» — існування телевізійного тексту під час його сприйняття ТБ-глядачем. «Час актуальності» конструювався як об'єктом телевізійного мислення, так і суб'єктом. Така онтологічна здатність поєднувати різні типи реальності в «часі актуальності» перетворила «класичне» телебачення на «культурний апарат» повсякденності з її модусом «тут і тепер».

Телевізійні екранні твори, які продукувала класична індустрія телебачення, мали системний характер. Такі «системні» об'єкти телевізійного типу мислення наприкінці 70-х рр. набули власних «форматів» виробництва: міні-серіал, серіал, ток-шоу, новинарна програма тощо. Поєднання в понятті «ТБ-формат» як морфологічних, так

і онтологічних (часопросторових) значень виявило поліонтологічність засад системних об'єктів телевізійного типу мислення й спонукало до його автоматизації. Суттю автоматизації індустріального телевізійного типу мислення стали протилежні процеси: інтеграція та децентралізація. На цей парадокс указував ще М. Маклюен, передбачаючи, що він (парадокс) буде не останнім і спричинить фрагментацію, кліповість телевізійного індустріального телевізійного типу мислення. Наприкінці ХХ ст. на телебаченні виник новий тип конструювання екранного простору — запінг. Феномен запінгу, який нині інтенсивно досліджується [212, с.158; 214], втілює своєрідну «цілісну дискретність» як форму організації телевізійного мислення [13]. Запінг поєднує споглядання і переглядання, створюючи унікальну «сконструйовану ситуацію» (Г. Дебор), коли, швидко перемикаючи телеканали, глядач з уривків телереальності миттєво конструює власну віртуальну реальність. Але, на відміну від деборівської «ситуації», яка конструюється за допомогою колективної організації цілісності оточення і гри події в кожен момент життя, запінг є індивідуальним конструюванням віртуального простору в культурі повсякдення. Цей повсякденний візуально-смісловий «атракціон» робить уявлення постмодерної людини про фізичну реальність ще дискретнішим [19].

Доба постмодерну зумовила виникнення «позасистемних» об'єктів телевізійного типу мислення, що спричинено соціокультурним протестом проти автоматизації індустріального телебачення. Артефакти «позасистемного» характеру нині вважають відео-артом. Але телевізійне походження таких артефактів складно приховати. Відсутність будь-якого формату, програмна концептуальність і варіативність телевізійних хронотопів зробили твори нестандартного телевізійного пластичного мислення прикладом зростаючої дисипативності візуальної культури. «Позасистемні» об'єкти телебачення практично не мали інваріантної складової, часопросторові параметри таких телевізійних творів базувалися на розбалансуванні монтажних ритмів. Додержанням штучної невідповідності темпоральних подій автори відео-артівських творів повертали телевізійній екранній реальності певні кінематографічні якості (певну міру умовності-концептуальності) та знову «руйнували межу» між кінематографічним і телевізійним пластичним мисленням.

Поступ інформативної цивілізації останньої третини ХХ ст. змінив стан «класичного» телебачення. Технологічний перехід його на цифрові основи виробництва відбився й на онтологічних засадах телевізійного типу мислення. Творення телевізійного цифрового контенту модернізувало телевізійне форматування (інваріантну частину) та надзвичайно збільшило варіативну частину. Але найреволюційнішим на новітньому етапі розвитку телевізійного пластичного мислення став крок до онлайн-творення телевізійного твору (додавання коментаря, фотографій тощо). Таке «розсіювання» меж телевізійного хронотопу свідчило про подальшу дестабілізацію



онтологічних засад сучасного телевізійного мислення в цифрову добу. Радикалізація експериментів з телевізійними творами відбулася в період переходу телебачення в мультимедійне цифрове середовище [9; 10]. Здатність до морфінгу телевізійного зображення, нестабільного структурування телевізійного часу надають сучасному телевізійному мисленню нестабільної онтології. Телевізійні за морфологією твори, радше, не відбивають подію, а лише відсилають до того, що не можна зобразити. Посилення симуляційно-риторичних процесів у межах такого мислення робить його не тільки парадоксальним, але й певною мірою абсурдним. Об'єктна онтологія сучасного телебачення виявляє здатність надати суб'єкту «поле можливостей», «актуалізація яких залежить від його індивідуальної інтерпретаційної стратегії» [14, с.12]. Розширення (або зменшення) простору в сучасному телебаченні до меж «колективного тіла» телевізійної аудиторії, фрактальна організація часу роблять сучасне телевізійне мислення дисипативним. Таке мислення, примножуючи і «розширюючи» через колективну аудиторію час і простір культури повсякденності, свідчить про тождність з нею, її межами. Простір такої культури руйнує межу між приватним та публічним. Сучасні цифрові технології, що використовуються підчас організації інтерактивних телевізійних ефірів, дозволяють ТБ-глядачеві, який фізично перебуває на приватній території, активно долучатися до публічного дискурсу.

Дисипативний характер такого мислення підтверджується ще й тим, що відносини між «системними» та «позасистемними» об'єктами телевізійного типу мислення стають прозорими і непрозорими водночас. Ілюзія прозорості таких відносин доповнюється ілюзією повної герметичності між «системними» та «позасистемними» об'єктами. Образи фрактального типу не мають референтних меж. Відбувається їх радикальна диференціація при тотальній руйнації меж між ними. Така реальність є тотально трансгресуючою.

Підсумовуючи, можна визнати, що

- динаміка об'єктної онтології телевізійного типу мислення з останньої третини ХХ ст. надзвичайно ускладнилася у зв'язку з переходом телебачення на цифровий спосіб виробництва екранного продукту;
- стрімке збільшення варіативної складової цифрового телевізійного контенту спричинило збільшення дисипативних ознак об'єктної онтології телевізійного типу мислення;
- рух цифрового телебачення до розширення онлайн-перетворення телевізійного твору посилив тенденції існування так званих «актуальних» телевізійних хронотопів та зробив об'єктну онтологію телевізійного типу мислення дуже нестабільною і невизначеною.

Перспективи подальших досліджень у вивченні зазначеного аспекту мистецького формотворення на конкретних прикладах телевізійної практики. Це сприятиме усвідомленню складності сучасного



телевізійного типу мислення, допоможе використанню базових положень та результатів дослідження у теоретичних мистецтвознавчих пошуках, підготовці навчальних програм для фахівців сучасної медіасфери та екранних мистецтв.

### Список літератури

1. Алферова З. Репрезентация визуального искусства: парадоксы постмодерна / З. Алферова // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.
2. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2007. — Вип. 18 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 81–87.
3. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
4. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: моногр. / З. І. Алфьорова. — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.
5. Аронсон О. В. Философские основания анализа кинематографического пространства : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03. / О. В. Аронсон. — М., 1997.
6. Вартанов, А. С. Телевизионные зрелища / А. С. Вартанов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
7. Денисюк Ж. З. Телебачення як система ідентифікації і констрування реальності / Ж. З. Денисюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури та туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196–204.
8. Жуковский В. И. Визуальное мышление в структуре научного познания / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров, Р. Ю. Рахматуллин. — Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1988. — С. 15.
9. Кириллова Н. Б. Медиакультура, миф, политика / Н. Б. Кириллова // Филос. науки. — 2006. — № 5. — С. 5–13.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 448 с. — («Технологии»).
11. Колоскова Н. И. Экранная культура в контексте информатизации общества: Дисс. на соискание степени канд филос. Наук. / Н. И. Колоскова. — Ростов н/Дону, 2002. — 26 с.
12. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального. Материалы науч. конф. (РГГУ, 26-27 ноября 2004 г., г. Москва) // НЛЮ. — 2005. — № 73 (3). — С. 428–433
13. Петровская Е. В. Пройдемся по каналам: о телевидении, эшпинге и других подобных вещах / Е. В. Петровская // Киновед. записки. — № 34. — С. 158–161.
14. Победоносцева И. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. / І. Є. Победоносцева ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2005. — 21 с.

15. Разлогов К.Э. Электронная революция и повседневная культура / К. Э. Разлогов // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005. — С.3–12.
16. Рашкофф Д. Медиавирус : как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. — М., 2003.
17. Савчук В. В. Режим актуальности / В. В. Савчук. — СПб. : Издательство СПбГУ, 2004.
18. Флиер А. Я. Культура как виртуальная реальность / А. Я. Флиер // Обсерватория культуры. — 2006. — №2 — С. 22–29
19. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб. : Мифрил, 1994.
20. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність поглядів / Г. П. Чміль. — Х. : Крук, 2003. — 336 с.

*Надійшла до редколегії 28.03.2013 р.*

УДК 7.097:379.823

Г. НАБОКОВА

### КАТЕГОРІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ВИДОВИЩНО-РОЗВАЖАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

*Аналізуються категорії дослідження телевізійної видовищно-розважальної культури в умовах незалежності України, особливості видовищної телевізійної дії, зверненої до глядача, обґрунтовується генеза видовищної культури загалом.*

**Ключові слова:** культура, духовна культура, телебачення, телевізійна культура, видовищна культура, розвага, культурно-розважальна парадигма.

*Анализируются категории исследования телевизионной зрелищно-развлекательной культуры в условиях независимой Украины, особенности зрелищного телевизионного действия, обращенного к зрителю, обосновывается генезис зрелищной культуры в целом.*

**Ключевые слова:** культура, духовная культура, телевидение, телевизионная культура, зрелищная культура, развлечение, культурно-развлекательная парадигма.

*The article analyzes the category of the research of the television spectacular entertainment culture in the independent Ukraine, the features of the television entertainment action, turned to the audience settles, the genesis of the entertainment culture in general.*

**Key words:** culture, spiritual culture, TV, television culture, spectacular culture, entertainment, cultural-entertaining paradigm.

Актуальність теми. Феномен телебачення є важливим компонентом духовної культури в сучасному глобалізованому світі, задовольняючий зростаючі потреби масового глядача в інформації різного спрямування. Слід зауважити, що дослідження телевізійної культурно-розважальної видовищності потребує особливої уваги щодо категоризації і спонукає до тлумачення таких взаємопов'язаних з нею понять, як телебачення, телевізійний простір, телевізійна культура,

телевізійна гра, шоу, образ, розважальні програми, видовищність тощо. Для дослідження окреслених питань потрібен відповідний категоріальний апарат. Проте, на жаль, аналізу вищезазначених понять телевізійної видовищно-розважальної культури не приділялося належної уваги. Вирішенню цього завдання і підпорядкована означена стаття.

Серед науковців, котрі досліджують природу видовищності, вислідити А. Банфі, оскільки видовищність як соціокультурне явище суттєво проявляється і сьогодні, зокрема на телевізійних екранах. Жанрова структура також зазнала суттєвих змін за останні 20 років: посилилася її розважальна складова. У зв'язку з цим у статті розглядаються наукові праці таких авторів, як С. Акінфієва, С. Жукова, А. Кравченко, О. Невмержицької, П. Сумського та ін. Незважаючи на наявність численних мистецтвознавчих та культурологічних розробок, присвячених історії й сучасному розвитку телебачення, залишається актуальною проблема визначення поняттєво-категоріального апарату, зокрема, стосовно дослідження видовищно-розважальної культури.

**Мета** — на основі аналізу жанрової структури сучасного телебачення обґрунтувати основні категорії телевізійної видовищно-розважальної культури.

Телебачення спроможне стимулювати глядача мислити категоріями рідної національної культури або категоріями культури іншого народу, таким чином, фіксуючи його в живих візуальних образах. Завдяки потенціалу властивих йому популярних жанрів — телевистави, телефільму, ексклюзивних інтерв'ю з видатними діячами культури і мистецтва — воно сприяє формуванню художньо-естетичних смаків масової аудиторії. Крім того, культурно-розважальні телевізійні програми є, безумовно, важливими для відновлення психічних сил людини, витрачених у процесі трудової, професійної діяльності.

Художнє мовлення в телевізійному ефірі, артистична пластика й розгалужена система технічних ефектів сукупно, але водночас диференційовано впливають на свідомість масового глядача. Німецький соціопсихолог П. Вінтерхофф-Шпурк пов'язує поняття телевізійної розваги з емоційно-психологічною сферою життєдіяльності людей, зважаючи на ту обставину, що сучасний глядач сприймає конкретні медіазмісти як розважальні за наявності ефектів новизни й несподіваності з відповідною психічною реакцією, векторно зорієнтованою на позитив [3].

Сутнісною особливістю телебачення, яка певним чином споріднює його з декоративно-прикладним мистецтвом, є легкість його сприйняття. Усі, хто потрапляє на телеекран, oprіч своєї волі, набувають можливості перевтілюватися в певні образи. Тому важливо, щоб кожний екранний суб'єкт телевізійної розважальної передачі був яскравою, «позапрограмованою» особистістю, здатною задовольнити потреби аудиторії у видовищно-розважальній культурі.

Так, М. Малошик, розглядаючи видовищно-розважальну парадигму сучасної російської телевізійної культури, визначає фактори, які впливають на її функціонування: відхід від повсякденності у світ ілюзій; прагнення до розваги; реактивність; нарцисизм; егоїзм; автономізм; інфантилізм; іронізм і "автоматичний оптимізм" [8].

Досліджуючи генезу видовищної культури, С. Шаумян припускає, що кожний компонент видовищної дії звернений до глядача і спрямований на «організацію» його уваги та вражень. Систему впливу, розгорнуту на глядача (не перед глядачем, не для глядача, а на глядача), складають мова (слово), пластика (жест), предметне середовище та динамічні ефекти. Підкреслюючи цей термінологічний нюанс, учений акцентує на тому, що кожне видовище, його елементи спрямовані на сприйняття й оцінку «активно діючою колективністю» [14].

Зосереджуючи увагу на комерціалізації сучасного телебачення, І. Победоносцева вважає, що створення і розповсюдження телевізійного продукту повинні підпорядковуватися загальним економічним регуляторам, головний серед яких — прибуток, а його показник — рейтинг. Маси надають перевагу медіуму, інформація якого є загальнодоступною і не потребує попередньої культурної підготовки. Саме тому телебачення як аудіовізуальний засіб мас-медіа здатне перетворювати аудиторію на масу, усереднюючи кожного індивіда до загального пересічного рівня. Рейтинги свідчать про те, що навіть коли телебачення пропонує масам зміст, вони очікують на видовище; масам пропонують рефлексії — вони потребують розваг [10].

Дисертація О. Невмержицької присвячена педагогічним аспектам впливу телебачення, зокрема дослідженню процесу морального виховання підлітків за допомогою розважальних програм центральних телевізійних каналів України. Виявлено ціннісний потенціал сучасних розважальних програм українського телебачення, що дозволило розробити їх класифікацію згідно з виховним впливом, який вони здійснюють. Так, за жанровими ознаками розважальні програми поділялися на естрадне шоу, кулінарію, моду, гумор, шоу-бізнес, знаменитості, проблеми особистого життя, телевізійні конкурси, «реальне телебачення». У виховному сенсі, на її думку, найбільшу тривогу викликають різноманітні телевидовища зі світу шоу-бізнесу, гумористичні телеконкурси й «реальне телебачення» [9].

Термін телебачення виник на зламі XIX й XX ст. У грудні 1899 р. на Першому всеросійському електротехнічному з'їзді в Санкт-Петербурзі з доповіддю «Телеграфування без дротів» виступив О. Попов — винахідник радіо. Ґрунтовний огляд під назвою «Сучасний стан питання про електробачення на відстань (телевізування)» здійснив російський військовий інженер, викладач електротехніки в Константинівському імператорському артучилищі К. Перський [13, с. 61]. Наприкінці наступного року цей учений повторив свою доопрацьовану доповідь на міжнародному конгресі в Парижі, в якій замість двох, розроблених раніше понять («електробачення»

й «телевізування»), висунув термін «телебачення» (television), який відтоді й увійшов до міжнародного наукового обігу та термінологічного застосування [6, с. 7].

Телевізійний простір — це поле, в якому засобами телекомунікації здійснюється культурна самоідентифікація людини. Уявлення глядача про телепростір створюється завдяки асоціативному ряду: будь-який телевізійний образ оцінює. Вершину рейтингового ряду складають якісно найдосконаліші в змістовому та технічному аспектах телевізійні програми. Існує шкала рейтингових цінностей, загальноприйнята для різних категорій телеглядачів; з набору цих цінностей і складається культура телевізійного простору [9].

Необхідність постійного підвищення моральної та естетичної культури суспільства передбачає й формування належної культури продукування та сприйняття телевідео продукції. Поняттям «розважальні програми» позначаються телевізійні програми, які організаційно та психологічно поєднують у собі елементи змагальності, гумору, гри й ескапізму, з емоційно-психологічною реакцією аудиторії, спрямованою на естетичне задоволення та корисну релаксацію.

Реаліті-шоу, на думку С. Жукова, є ембріональним попередником нової повсякденної культури, яка тільки народжується, відбиває соціальний досвід життя на телевізійному екрані й у процесі її селекції може виникнути новий соціокультурний феномен, параметри якого нам ще не зовсім зрозумілі [6].

Ці передачі створюють видовище-розвагу з життя звичайних людей. За програмою «реаліті-шоу» їхні учасники добровільно погоджуються на експериментальні життєві перешкоди та випробування (на зразок телепрограми «Острів» або «Останній герой»). Проте здебільшого елементи такого шоу редукуються до рівня сприйняття малокультурного споживача. Фрагментарно зазначене зумовлюється послабленням соціалізуючої й виховної функцій сучасної масової культури.

Телевізійний простір наповнений образами, які «шантажують» людину своєю успішністю, привабливістю, видовищністю і відсилають до ілюзії, але не до дійсності. Осмислення, рефлексія несумісні з природою медіа, де їм протистоять видовищність і схематизм, підпорядковані меті швидкого читування [10].

Ось чому під час підготовки телевізійних реаліті-шоу режисери нерідко тяжіють до нівелювання морально-естетичних вимог і смаків, до чого поблажливо ставиться керівництво комерційних телеканалів. Унаслідок у подальшому розвитку масової й високої культури спостерігаються діаметрально протилежні тенденції: виробник стереотипів масової культури орієнтується на спрощені запити споживачів, професійний же митець прагне піднести споживача до рівня високохудожніх цінностей.

Ігрове шоу — це більше карнавал, аніж сучасна серйозна режисюра; його скеровує арбітр — шоумен. Головна цінність гри полягає не стільки в результаті, скільки в самому ігровому процесі.

У будь-якому різновиді гри наявні в різному співвідношенні два «первинні начала». Перше з них пов'язане з гострими емоційними переживаннями гравців і спостерігачів, досягненням збуджено-екстатичного стану. Друге є раціональним за своєю природою, в його рамках чітко визначаються правила гри й їх неухильне дотримання.

Телевізійна гра як форма інтерактивної комунікації — це процес, у якому чітко визначені динаміка й послідовність розгортання інтерактивної взаємодії її студійних учасників. Останні, за допомогою сучасних телекомунікаційних засобів, об'єднуються в інтелектуальному пошукові з масовою телеглядацькою аудиторією [12].

Спорідненим із жанром телеігрового шоу є «ток-шоу» (від англійського talk — говорити + show - показ) — дискусійне обговорення на різних каналах українського телебачення певної соціокультурної або політичної проблеми, в якому беруть участь запрошені до телестудії глядачі. Інтерактивне спілкування учасників такої телевізійної програми логічно коригується одним або декількома телеведучими. Великою популярністю в українського телеглядача нині користуються, зокрема, ток-шоу політичної спрямованості («Шустер-Live», кероване С. Шустером; «Велика політика» (ведучий Є. Кисельов).

Телепередачу, на думку С. Акінфієва, можна назвати розважальною, якщо вона зорієнтована на глядача і задовольняє хоча б кілька глядацьких потреб: естетичне задоволення, зняття психологічного напруження (рекреація й релаксація), зняття синдрому тривожності; культивування атмосфери змагальності, емоційно-почуттєве сприйняття комічного (гумор) тощо [1].

Поняття «розгорнутість на глядача» дозволяє виділити певну основу для об'єднання видовищ за найзагальнішою для них ознакою й підійти до визначення специфіки різнохарактерних явищ видовищного типу. Нарешті, «розгорнутість на глядача» дозволяє з'ясувати поняття «видовище0», «видовищність». Поняття «телевізійна розважальна видовищність» охоплює розгалужену систему експресивно-динамічних ефектів і прийомів долучення глядача до динаміки дійства із заздалегідь запропонованим та очікуваним результатом [14]. Саме таким способом режисер вирішує проблему посилення ефекту «примусової сугестивності» телевидовища з метою спрямованості глядача на сприйняття його основної ідеї.

Сучасна телевізійна масова культура зорієнтована на потреби в дозвіллі, розважанні, емоційній компенсації й розрядці. Вона є дистанційованою від вишуканих смаків й глибоких духовних шукань, має меншу художню цінність, ніж елітарна культура. Але ця культура має найбільшу аудиторію і задовольняє миттєві запити людей та динамічно реагує на будь-яку нову подію. Італійський філософ А. Банфі підкреслював саме колективну природу видовища і визначав його через колективність, навіть ототожнював ці поняття [2].

Сучасний російський культуролог Є. Курова виокремлює певні напрями дослідження феномену телевізійної культури:



- у контексті аналізу реалій інформаційного суспільства;
- як підсистеми культури постмодерну;
- крізь призму семіотичного й структуралістського аналізу;
- у загальному контексті соціології телебачення, в якому телекультура постає компонентом феноменологічної соціології повсякденності;
- системне вивчення історії та сучасного стану телевізійної культури у зв'язку з динамічним розвитком засобів масової інформації [7].

Якісно змінилося ставлення слухацького загалу та фахівців до рекреаційної функції мистецтва. Навіть у філософії Нового часу та Просвітництва вона асоціювалася з деструктивними впливами на стан природної людської моральності [11]. Новітня доба в США та країнах Європи позначилася виникненням громадських рухів, спрямованих на пропаганду екології (чисте повітря й чисті продукти), здорового способу життя й заборону тютюнопаління, будівництва культурно-оздоровчих центрів, стадіонів і спортивних майданчиків, масовий спорт і фізкультуру. В історії радянської культури численні концертно-естрадні програми практикувалися не лише в спеціальних театрах та залах, але і в цехах заводів, хатах-читальнях, на польових станах, долучаючи до культури та мистецтва широкі маси трудящих. Сучасна музична телевізійна естрада є важливим засобом реалізації потреби в культурному відпочинкові й відтворенні психічних сил людини, витрачених у процесі праці.

Феномен молодіжної телевізійної культурно-дозвілевої програми правомірно кваліфікувати як різновид масової культури, структурованої за змістовними, композиційними й художньо-естетичними якостями, жанрово-тематичним розмаїттям. Вона внутрішньо споріднена з поняттями масової комунікації, масового суспільства, технізації свідомості, індустрії розваг тощо.

Оскільки сучасний розвиток людства позначений глобалізацією - прискореною інтеграцією націй у світову систему, це набуває особливого значення в контексті розвитку сучасних комунікативних засобів й економічних зв'язків, формування транснаціональних корпорацій і світового ринку. Засоби масової комунікації сприяють залученню мільйонів людей до універсального культурного досвіду з його різноманітними телевізійними жанрами (олімпіади, рок-концерти тощо.) [5, с. 259].

Таким, зокрема, є постмодерністський жанр інфотейнменту (від англ. **IN**formation (інформація) + **enter**TAINMENT (розвага), в якому навіть огляди поточних теленовін й серйозна політична аналітична телеінформація інтерпретуються з відтінком розважальності. На практиці зазначене виявляється в незвичному розміщенні слів у фразах, використанні елементів анімації, музичного супроводу тощо. Противники цієї тенденції називають такі програми «щасливими новинами» (happy news) [4, с. 38].



За соціоінформаційним прогнозом П. Вінтерхоффа-Шпурка, культурний статус традиційних видовищно-розважальних програм стверджуватиметься, проте за умови модернізації наявних техніко-організаційних технологій. Він прогнозує, що навіть ті програми, які раніше жодним чином не були пов'язані з розвагами (наприклад, програми новин, інформаційні й освітні, політичні дискусії тощо), змінять свій жанр [3].

І. Победоносцева наголошує на тезі, що естетика видовища є однією із найпопулярніших концепцій серед практиків телебачення, оскільки сучасний телевізійний простір постає постійним «подразником», сукупність «атракціонів» якого, їхнє вільне комбінування мають на меті «ораторське мистецтво» (за визначенням С.Ейзенштейна) емоційного сприйняття пасивного глядача й укладання у свідомість певної ідеологеми [10].

Цілеспрямованому вивченню духовно-інформаційних потреб телеглядачів й мобілізації ресурсів на створення й трансляцію високоякісного телевізійного продукту сприятиме новітня технологія телевізійного маркетингу. Телевізійний маркетинг — це соціальна технологія, спрямована на задоволення потреб людей в інформації і розвазі завдяки доставці телевізійного продукту.

Ідеться про визначення найрентинговішої розважальної телепрограми, в яку доцільно вкладати гроші, окреслити оптимальний ефірний час її показу з метою якнайповнішого задоволення духовних потреб телеглядачів, зважаючи на їхню загальну культуру й професійну підготовленість, спосіб життєдіяльності та прагнення подальшого самовдосконалення. Слід прагнути органічного поєднання в сучасній масовій телевізійній культурі її належної інформаційно-пізнавальної та виховної насиченості з привабливістю форм та врахування фактора суспільно корисної рекреаційності, способів життєдіяльності людей, які не залежать від біологічної природи індивідів. Вони визначають місце великих груп людей у суспільстві, їх інтереси, характер взаємодії з іншими соціальними групами. Тому розвиток суспільства — це завжди зміна тієї системи відносин людей, яка створена їхньою власною діяльністю, водночас є регулятором цієї діяльності [15].

Висновок. Таким чином, у процесі аналізу стає зрозумілим, наскільки складним і неоднозначним є термін дослідження телевізійної видовищно-розважальної культури. І тому маємо підстави сформулювати певний висновок: вивчення категорій зазначеного дослідження диктуються сукупністю підходів до аналізу соціального контексту, в якому формується попит на передачу, її маркетингового просування та перспектив. Відтак передачу не можна назвати видовищно-розважальною, зважаючи лише на одну з перелічених вище ознак. Тому актуальним залишається формування адекватного сприйняття сучасної телевізійної культури, яке відповідає уявленню про неї як засобу доступу до необхідної інформації й одну зі сфер дозвілля. Відповідно перспективними в цьому сенсі вважаємо комплексні розвідки впливу телевізійної культури на систему цінностей і психіку людини.

## Список літератури

1. Акинфиев С. Н. Жанровая структура российского развлекательного телевидения : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.10 «Журналистика» / С. Н. Акинфиев; МГУ. — 21 с.
2. Банфи А. Природа зрелища / А. Банфи / Банфи А. Избранное. — М. : Просвещение, 1965. — С. 92–93.
3. Винтерхофф-Шпурк П. Медиансихология: Основные принципы / П. Винтерхофф-Шпурк. — М. : Гуманитарный Центр, 2007. — 288 с.
4. Галушко Р. И. Западное телевидение и «массовая культура» / Р. И. Галушко. — М. : Изд-во МГУ, 1991. — 240 с.
5. Глобализация общества // Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А. И. Кравченко. — М. : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. — С. 259.
6. Жуков С.Г. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / С. Г. Жуков. — Краснодар, 2009. — 22 с.
7. Курова Е. Г. Российская телевизионная культура: анализ современной ситуации : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Е. Г. Курова; Юж. федер. ун-т. — Ростов-на-Дону, 2008. — 26 с.
8. Малошик М . В. Телевизионное пространство России: культурологический и социологический дискурс / М . В. Малошик ; М-во культуры и массовых коммуникаций Республики Бурятия, Улан-Удээнский фил. заоч. обучения Восточно-Сибирского ин-та МВД России. - Улан-Удэ : ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. — 185 с.
9. Невмержицька О. В. Розважальні програми центральних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків : автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання» / О. В. Невмержицька; Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2006. — 20 с.
10. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.04 «Кіномистецтво. Телебачення» / І.Є. Победоносцева; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. — К., 2005. — 21 с.
11. Руссо Ж . Ж . Письмо к Даламберу о театральных представлениях (1758). / Ж.Ж. Руссо // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т.2. — М. : Искусство, 1955. — С.351–359.
12. Сумской П.Ф. Телевизионная игра как форма интерактивной коммуникации: опыт культурологического анализа. кандидат культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / П. Ф. Сумской. — Челябинск, ЧГАКиИ, 2009. — 26 с.
13. Урвалов В.А. Очерки истории телевидения / В. А. Урвалов; Отв. ред. И.А. Росселевич; АН СССР. — М. : Наука, 1990. — 215 с.
14. Шаумян С. С. Генезис зрелищной культуры от истоков к зрелости (XVIII в.): Западная Европа и Россия: Дис. на соиск. учен. степ. канд. истор. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / С. С. Шаумян. — М., 2001. — 131 с.
15. Юдин Б. Г. От этической экспертизы к экспертизе гуманитарной // Знание. Понимание. Умение. — 2005. — № 2. — С. 126–135.

*Надійшла до редколегії 19. 03.2013 р.*

## ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ З ТЕАТРАЛЬНИМИ ЛЯЛЬКАМИ РІЗНИХ СИСТЕМ

*Ідеться про особливості технічного й емоційного «оживлення» театральних ляльок різних систем, зокрема аналізуються сім основних систем ляльок за їх образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями, а також історичні аспекти їх виникнення.*

**Ключові слова:** театр ляльок, лялькар, система ляльок, керування лялькою, «оживлення» ляльки.

*Идёт речь об особенностях технического и эмоционального «оживления» театральных кукол разных систем, в частности анализируются семь основных систем кукол за их изобразительными, динамическими, жанровыми, тембральными, темпоритмовыми и анатомическими возможностями, а также исторические аспекты их возникновения.*

**Ключевые слова:** театр кукол, кукольник, система кукол, ведение куклы, «оживление» куклы.

*The article tells about the features of technical and emotional "revival" of puppets of different systems, particularly are analyzed seven major systems of puppets by their visual, dynamic, genre, timbre, temporhythm, anatomical features and historical aspects of their appearance.*

**Key words:** The theater of dolls, puppeteer, pupets' system, puppet-glove, cane puppet, tablet puppet, marionette, spacesuit puppet, plane puppet, nativity scene puppet, control of puppets, "revival" of puppets.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. сформувалася тенденція об'язного, символічного, філософського театру ляльок, для реалізації якої потрібний універсальний спосіб існування ляльки на сцені. Зважаючи на різноманіття застосування ляльки, відповідно до її функцій, смислового й емоційного навантаження, а також концепції форми її уособлення в сценічному просторі за умови співіснування з іншими носіями сценічної дії, необхідними є систематизація та узагальнення історико-теоретичних відомостей про театральних ляльок існуючих систем для визначення принципів психофізичного існування лялькаря в сучасних постановках.

**Мета** статті — визначити психофізичні властивості «оживлення» актором театральної ляльки.

**Завдання:** проаналізувати сім систем театральних ляльок за їх образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями, а також історичні аспекти їх виникнення.

Питання, до якої з існуючих систем акторської гри належить театр ляльок, досі є відкритим. У статтях про мистецтво театру ляльок, мемуарах провідних майстрів театру, навіть у підручниках, за якими виховують майбутніх акторів-лялькарів, висловлюються різні твердження щодо законів перетворення виконавця в образ-ляльку.

Остаточних відповідей поки що не існує, але очевидним є таке: жодну з існуючих систем акторської гри не можна повністю застосувати в мистецтві театру ляльок.

У сучасному мистецтві театру ляльок визначаються сім основних, принципово різних за технікою керування, систем театральних ляльок: лялька-рукавичка; тростяна; маріонетка; планшетна; площинна; вертепна; скафандрова. Кожна із цих систем має свої технічні особливості роботи з нею і передбачає свої психофізичні умови існування поряд із собою актора-лялькаря. Як адаптувати наявні методи акторської гри для сучасного лялькаря, зважаючи на різноманіття систем театральних ляльок?

Для вирішення цих питань слід проаналізувати сім принципово різних систем театральних ляльок за їх образотворчими, динамічними, жанровими, тембральними, темпоритмовими й анатомічними можливостями та історичні аспекти їх виникнення.

Лялька — рукавичка. Самою назвою лялька-рукавичка підкреслює принцип свого керування, хоча ця система ляльок мала також інші назви, наприклад, Петрушка або «Буратинні» [4, с. 33]. Такий прийом ведення робить цю систему ляльок безпосередньо залежною від пластики руки лялькаря.

Специфіка «оживлення» ляльки-рукавички зумовлює певні правила стосовно характерних і жанрових особливостей майбутнього образу. Ще за часів Київської Русі, з XI ст. скоморохи влаштовували народні гуляння та театральні видовища, в яких часто застосовували ляльок-рукавичок [2, с. 29]. Але остаточно слов'янська лялька-рукавичка сформувала свій характер та призначення у XVIII ст., коли набув поширення Петрушка — герой лялькових балаганів, захисник інтересів простих людей, веселий жартівник і народний улюбленець [6, с. 136-137]. (В Україні його частіше називали Петрушка — Рататуй або Рютютю). Таким чином, лялька-рукавичка, що історично походить від балаганної творчості скоморохів, нездатна передати трагедійних глибоких переживань і створює, здебільшого, гротескові, сатиричні або зворушливі комедійні образи. Маленька, непропорційна лялька схильна до пародійних сценок, проте позбавлена тонкої іронії. Вона створює сюжетні замальовки в дусі скомороших витребеньок, що розчулюють своєю простотою [7, с. 17].

Голосові характеристики образу також мають певні обмеження. Загальна специфіка тембрів лялькових персонажів передбачає легке стискання голосників для створення мови, відповідної до розмірів та пропорцій ляльки (раніше для озвучення цих ляльок, зокрема героя балаганів XVII — XVIII стст. Петрушки, скоморохи використовували т. зв. пищик).

Класичним варіантом взаємодії «живого» актора поряд з оживленою ним лялькою-образом є естрадний номер С. Образцова «Колискова». Наявність «живої» людини в лінії розвитку подій дещо розширює діапазони смислового навантаження образу ляльки. Усе ще будучи домінуючим, але не єдиним носієм сценічної дії, лялька здатна

розкрити свою зворушливість і навіть драматизм, сприймаючись на контрасті з великою постаттю людини та її людськими рухами. У такі моменти лялькар водночас створює й розкриває два образи з різною природною динамікою рухів та почуттів, з різними законами розвитку сценічного образу.

Розвиток двох паралельно існуючих образів-ляльок, оживлених одним лялькарем, також є складним координаційним елементом. Оскільки лялькою-рукавичкою керує одна рука актора, він часто вдається до гри двома ляльками водночас. Як за часів скоморохів, так і в сучасному театрі це зумовлюється мобільністю акторського складу вистави, що сформувало певний прийом, який надає змоги відтворити сюжетну лінію з багатьма персонажами двом-трьом акторам, дотримуючи принципів балаганних імпровізацій. За таких умов персонажі, керовані одним актором, мають набути власного темпоритму, що притаманний характеру кожного, і створювати сценічну правду на основі тембрального контрасту образів.

Отже, для досконалого опанування цієї системи ляльок необхідними є:

- великий голосовий діапазон та здатність до голосової імітації;
- координаційне відтворення двох темпоритмів сценічної дії правою та лівою руками водночас;
- здатність відсторонення від ляльки за умови її «оживлення» і створення образу власними акторськими засобами.

Тростинна лялька — це система ляльок, яка керується за допомогою гапиту всередині, що рухає головою, та тростин, що надають рукам ляльки виразної жестикуляції.

Специфічні особливості «оживлення» тростинної ляльки передбачають роботу як одного, так і декількох лялькарів для надання рухливої виразності створеному образу. За таких умов важливим є темпоритмове пристосування акторів, що ведуть одну ляльку та виявлення домінуючого лялькаря, який озвучує персонаж і перевтілюється в образ, на відміну від інших, котрі, зливаючись із рухами домінуючого актора, виконують технічну функцію. Різні ступені складності в механізації тростинної ляльки створюють додаткові труднощі в технічно-координаційному керуванні нею.

Динаміка руху цієї системи ляльки уповільнена через амплітуду жесту та координаційні пристосування під час маніпуляції з тростинами. Наявність виразної жестикуляції ляльки й можливість її міміки, в разі певної механізації, підвищує внутрішню динаміку образу та можливе емоційне навантаження під час використання тростинної ляльки у виставах різної жанрової спрямованості.

«Оживлення» голосом наближене до образу, створеного засобами драматичного театру, зумовлене не тільки розмірами ляльки (середній зріст якої приблизно 45 см), але й широкою, величною пластикою, академічним жестом, що може передати тонкий підтекст почуття. Оскільки жанрова спрямованість вистав з тростинною лялькою має широкий діапазон, робота над створенням образу потребує,

окрім досконалого опанування координаційно-технічної бази, ще й поглибленого процесу роботи над роллю з використанням надбань мистецтва драматичного актора.

Порівняно з історичним прообразом тростинної ляльки — індонезійською явайкою — сучасна, як зовнішньо, так і функціонально, не подібна до свого прототипу, тому концепція та колорит вистав з лялькою цієї системи не обмежені її національними й тематичними особливостями. На території колишнього Радянського Союзу моду на тростяні ляльки ввів С. Образцов. Він і сформував певний колорит, функціональність і стиль цієї ляльки, яку іноземні лялькарі навіть стали називати «російська тростяна».

Для опанування цієї системи ляльки необхідними є:

- знання законів гри драматичного театру;
- психотехнічне вміння розділяти зовнішній та внутрішній темпоритми;
- здатність до колективної роботи над спільним образом (створення спільного темпоритму, дотримання емоційної єдності).

Планшетна лялька (відкритий прийом) має назву завдяки пересуванню ляльки по невеличкому подіумі (планшету), на відміну від ляльок верхового типу ведення.

Під час роботи з планшетною лялькою слід зважати на застосування так званого відкритого прийому, тобто наявність видимого актора-лялькаря, який не є окремим персонажем. Цей аспект передбачає не тільки емоційну, але й пластичну єдність лялькаря зі створеним ним образом. Щоб не відволікати глядача від образу-ляльки власними поглядами та рухами, потрібна синхронізація всіх необхідних рухів актора з пересуваннями ляльки. «Оживлення» планшетки може здійснюватися як одним, так і трьома акторами, тому всі зазначені в попередньому розділі закони темпоритмової єдності, правила, домінуючі під час руху та перевтілення, використовуються і в роботі з лялькою відкритого типу ведення.

Концепція голосового озвучення залежить від розмірів ляльки (а вони можуть коливатися від 20 см до 1 м) й емоційного навантаження образу. Планшетна лялька відкритого типу ведення з'явилась у виставах європейських театрів ляльок пізніше за інші системи, але в Японії національний театр з використанням ляльки цієї системи простежується, починаючи з XIV ст. Хоча зовнішність сучасних європейських планшеток позбавлена національної специфіки та пропорційних параметрів своїх родоначальників, але техніка ведення, започаткована театром Дзьорурі та вдосконалена театром Бунраку, використовується і сьогодні.

Заснувавшись на естраді й набувши поширення від часів успіхів «уральської зони», до вистав з ляльками відкритого типу ведення повноцінно долучається ще один виразний засіб — відчуження актора від оживаючої в його руках ляльки з метою створення ще одного образу засобами драматичного театру. Рухлива динаміка та свобода пересування ляльки, не обмеженої ширмою, змушує лялькаря набувати



різних положень тіла, які суперечать логіці поведінки його драматичного образу. Для опанування цього прийому необхідно концептуально виправдовувати всі суто технічні пристосування лялькаря до ляльки, не позбавляючи драматичний образ власної пластики. Цей прийом, універсальний і лаконічний у своїй основі, надає виразним засобам театру ляльок значно більше можливостей, ніж просто «живий» персонаж, відокремлений від ляльки. Окрім незвичної побудови сценічного простору, прийом відчуження надає виставам образної пластичної мови, яка притаманна саме образній, навіть містичній, сутності театру ляльок. Діалоги персонажів, побудовані на певній координаційній єдності, пропонують своє, образне доповнення поняттям «взаємодія» та «психологічно-емоційне зчеплення характерів».

Для «оживлення» планшетної ляльки необхідно мати такі компоненти:

- досконало розвинутий фізичний апарат лялькаря (пластична свобода необхідна для виконання вимог щодо побудови третього виміру з лялькою цієї системи);
- наявність психотехнічної бази (як лялькаря, так і драматичного актора) для дотримання законів відчуження та психологічного розвитку двох створених образів;
- опанування законів театру Бунраку про єдність рухів та емоційне злиття в єдиний образ під час колективного «оживлення» ляльки без додавання подвійної внутрішньої дії;
- специфічна віра в запропоновані обставини, що відначально зумовлюється неприродністю мізансцен стосовно драматичного актора.

Лялька-маріонетка — це система ляльок, у якій ними рухають за допомогою ниток, що кріпляться до тулуба, голови, кінцівок та суглобів ляльки і чіпляються іншими кінцями до ваги. Її назва пішла від скорочення імені Діви Марії, оскільки саме таку ляльку використовували в середньовічних містеріях.

Походження маріонетки суперечливе. Згідно з однією з версій, вона діяла в стародавній Греції на святкуванні бога Діонісія, з іншою — маріонетки ще давнішого походження і виникли в стародавньому Єгипті. Але достеменні відомості про маріонеток які нагадують сучасних, походять з Італії. Мандруючи століттями, маріонетка і в античних дійствах, і в середньовічних містеріях, і на веселих вуличних святах створювала ілюзію містичної істоти, що рухається без сторонньої допомоги, й уособлювала філософський символ залежності всіх земних створінь від вищої сили.

Опанування законів ведення ляльки-маріонетки відбувається з урахуванням специфічних властивостей, притаманних винятково цій системі. Оскільки маріонетка — єдина лялька з відсутністю так званої сили штовхання, описаної М. Корольовим у книзі «Мистецтво театру ляльок» [5, с. 76], та наявністю тягнучої сили, інерція пересування та побудова імпульсів, необхідних для органічного руху ляльки, є доволі стриманою. Зважаючи на вищезазначені



особливості, зовнішня динаміка пересування значно уповільнена, порівняно з іншими системами.

Маріонетка є єдиним прикладом, коли зовнішній пасивний темпоритм стимулює активне емоційне зростання. Уповільнений легкий рух маленької людини, що ніби існує поза часом, невіддільний силі земного тяжіння, але водночас підкорюється волі невидимого творця, ототожнюючи таким чином владу невропаста над лялькою із залежністю людини від власної долі, створює філософський символ.

Незважаючи на зворушливу образність маріонетки, її жанрова спрямованість різноманітна.

Щодо додаткових виражальних засобів, слід згадати про використання як допоміжних важелів керування так званих штоків. Цей елемент додається з метою надання ляльці більшої жвавості та рухливості, адже твердий шток запобігає небажаному хитанню та надає сили штовханню.

Уміння, які повинен мати лялькар для керування маріонеткою, такі:

- створення образу на постійному контрасті зовнішнього та внутрішнього темпоритмів;
- пристосування до стриманих імпульсів та інерційних рухів для загальної уповільненості зовнішньої динаміки.

Площинна лялька являє собою плоский силует, виготовлений з картону, фанери, натягнутої на каркас тканини (в давнину з висусшеної шкіри або просмоленого папірису).

Створюючи сценічний образ засобами площинної ляльки, слід уміти розділяти дві різні сфери її діяльності: 1 — безпосередньо на ширмі, подіумі або планшеті сцени; 2 — за ширмою тіньового театру.

Кожна із цих сфер має свої особливості стосовно технічного «оживлення» та внутрішньої концепції образу.

Площинні ляльки першого типу не часто використовуються в сучасних виставах театрів ляльок. Проте компактні, легкі в застосуванні, вони ідеальні для вистав з великою кількістю персонажів у разі мінімального акторського складу (моновистави або творчі дуети). Справляючи враження малюнків, які щойно зійшли з аркушів паперу, площинні ляльки можуть використовуватися у виставах, творчою концепцією яких є створення ілюзії імпровізаційного розігрування сюжету або застосування театральних ляльок як помічників для пояснення колізії розповіді. Центральною дійовою особою таких вистав, зазвичай, є оповідач, що розіграє перед глядачами певну сценку. Наприклад, як у моновиставі Массімо Шюстера «Три мушкетери», з якою театр L'Arc-en-Terre гастролював у 1999 р. в Києві.

Площинні ляльки — основні носії сценічної дії в тіньовому театрі.

Площинні ляльки, що використовуються в театрі без тіньового антуражу — явище відносно молоде, в той час як історичні відомості про тіньовий театр сягають давнини. Тіньовий театр «...виник, напевно, декілька тисячоліть тому на Сході — у народів Індії, Китаю,

Японії, Ірану (...)» [3, с. 389]. Індонезійські шамани використовували площинні ляльки для демонстрації своєї містичної сили. Комедійні сюжети в тіньових театрах набули поширення в XVI ст. Кумедні сценки турецького театру тіней «Караг'юз» навіть перетворилися на національну комедію, що існує й донині. Але під час створення образу засобами тіньового театру слід пам'ятати про містичне коріння мистецтва оживаючих силуетів.

Жанрова спрямованість, як і сила емоційного навантаження, в площинних ляльок дуже обмежена, хоча під час використання їх у традиційному театрі тіней індонезійських шаманів або китайських магів ляльки перетворюються на обрядові й набувають містичності. Нетіньові вистави з використанням площинних ляльок можуть бути розважальними. Засобами цих ляльок практично неможливо створити чуттєвий образ із психологічним підґрунтям та навіть повністю перевтілитися у створений персонаж. Відсутність перевтілення є ще однією особливістю, яка формує певний сценічний прийом подібних вистав з площинними ляльками. Під час роботи з ними головним є розуміння образності рішення вистави та пошуки акторських пристосувань на основі структури обраної концепції.

Вимоги до актора-лялькаря під час використання площинної ляльки:

- уміння створювати сценічні образи за умови відсутності перевтілення, використовуючи прийом «відчуження» (не проживати внутрішню лінію поведінки образу, а демонструвати образи через власне оцінювання обставин та не дотримувати цілісності лінії поведінки образу). Така лялька виконує функцію не персонажа, а знаку, символу. «Знакова лялька — одна з найнерухоміших ляльок. Її роль зводиться до констатації факту позначення» [1, с. 15];
- опанування майстерності драматичного актора (актор може повністю підкорюватися законам драматичної сцени і бути головним носієм дії та темпоритму).

Вертепна лялька являє собою вирізану з дерева фігурку, настромлену на шток.

Вертепна лялька — єдина з усіх семи систем, що повністю зберегла концепцію та традиції застосування.

Як християнська драма вертеп розпочав своє існування в одній з братських православних шкіл XVI ст. Вертеп виконував просвітницько-агітаційну функцію серед сільського населення України. Мандруючи від села до села з вертепною скринькою, бурсаки заробляли під час різдвяних канікул, демонструючи простому люду біблейські сюжети, супроводжуючи ляльковий показ співом та грою на музичних інструментах. Сподобавшись глядачам, вертеп збагатив свій репертуар побутовими комедійними сценками й остаточно перетворився на національну народну драму.

Вищевизначені історичні умови виникнення вертепу та сфера його діяльності зумовили певні канони щодо рухливих особливостей

ляльок, побудови декорацій, створення сценічних образів та функцій лялькаря.

На відміну від площинних ляльок, перевтілення в образ вертепної ляльки відбувається, так би мовити, частково. Образи вертепу позбавлені можливості розвитку внутрішньої та зовнішньої ліній дії, вони завмирають, щойно рука лялькаря знімається з гапіту, й оживають, як тільки він знову починає керувати ними. Тому перевтілення актора в образи відбувається завдяки вживанню в запропоновані обставини, а розігрування подій персонажами-ляльками здійснюється через власне оцінювання актором подій.

Жанрові особливості вертепного дійства та вертепних ляльок мають дві основні лінії:

- гротесково-комедійна, що відповідає дії ляльок на першому поверсі й має світсько-побутовий характер;
- драматична (відображає біблійні сюжети на другому поверсі вертепу).

Кожна має свій стиль, манеру, що формувалися впродовж чотирьох століть.

Вимоги до лялькаря під час «оживлення» персонажів голосом полягають у розвитку діапазону для озвучення образів різної статі, віку та характерів.

Координаційно-технічне опанування вертепної ляльки доволі примітивне. Під час діалогів та масових сцен рухатися має лише домінуюча в сюжетній лінії лялька або та, що спілкується з нею. Інші повинні стояти нерухомо, щоб не відволікати уваги від головної ляльки.

Для створення образів у вертепній драмі акторові необхідно опанувати такі елементи:

- значний голосовий діапазон, володіння різними тембрами та закони класичного співу (здатністю швидкого переключення голосового апарату з одного регістру в інший);
- закони декламації віршів (та інші навички драматичного актора, необхідні для сценічної дії);
- технічні особливості діалогів між ляльками (передавання лінії внутрішньої та зовнішньої дії залежно від домінуючого персонажа).

Скафандрова, або ростова, — це лялька, що повністю одягається на лялькаря, її рухи та жестикуляція цілком залежать від пластики актора. Може бути з вбудованим усередину механізмом або важелями керування.

Ця система майже не застосовується в театрі ляльок як основні дійові персонажі вистави — частіше це трапляється в постановках театрів юного глядача.

Скафандрові ляльки почали використовувати у виставах з другої половини ХХ ст., проте значного поширення вони набули на масових вуличних святах. Але як яскравий виражальний засіб скафандрова лялька може створити в театрі ляльок незвичний епізодичний персонаж або другорядний образ, побудований на контрасті з головним

героєм — лялькою іншої системи (як у виставі Полтавського обласного театру ляльок «Тигренятко Петрик»).

Характеристики, пов'язані із жанром, динамікою тощо, залежать від концепції вистави.

Перевтілення в скафандрову ляльку відбувається завдяки виразним засобам самого актора, тому лялькар має привчити себе до специфічного почуття правди та віри в запропоновані обставини через неприродну для людини пластику та голос.

Необхідні вміння для ведення скафандрової ляльки:

- досконало розвинутий фізичний апарат, знання законів пантоміми;
- специфічне почуття правди та вдавання.

На основі аналізу виражальних засобів семи систем ляльок складається певний набір психотехнічних властивостей, поєднання яких виходять за межі будь-якої існуючої концепції виховання актора-лялькаря.

Дослідження технічного й емоційного «оживлення» ляльки спрямоване на визначення необхідних психофізичних властивостей лялькаря. Практичне значення результатів цього дослідження полягає в можливості з'ясування домінуючої методики акторської гри, до якої тяжіє принцип створення образу з лялькою певної системи, а також визначає універсальні компоненти психофізичної координації лялькаря для синтезування існуючих акторських методик і створення тренінгів психофізичної підготовки лялькарів для роботи з лялькою.

Перспективи подальших досліджень пов'язані зі створенням психофізичних тренінгів для акторів-лялькарів, що відповідатимуть новим вимогам сучасного театру ляльок.

### Список літератури

1. Виходцевський В. Технологія виготовлення театральної ляльки [навчальний посібник] / В. Виходцевський. — К.-Л. : Простір М, 2011. — 160 с.
2. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні / І. О. Волошин. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. — 228 с.
3. Годдовский Б. П. Энциклопедия «Куклы» / Б. П. Годдовский. — М. : Время, 2004. — 496 с.
4. Йорик. История марионетки / Йорик. — М. : Библиотека «Театра Чудес», 1990. — 110 с.
5. Королёв М. М. Искусство театра кукол / М. М. Королёв. — Л. : Искусство, 1973. — 112 с.
6. Кулиш А. П. Петрушка — «лицо неразгаданное, мифическое» / А. П. Кулиш // В профессиональной школе кукольника : [сб. науч. труд.]. — Л. : ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1987. — С. 132–138.
7. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси / В. Н. Перетц. — М. : Библиотека «Театра Чудес», 1991. — 108 с.

*Надійшла до редколегії 05.03.2013 р.*

### ТЕАТР МАСОВИХ ВИДОВИЩ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ

*Пропонується культурно-історичний аналіз закономірностей розвитку театру масових видовищ як театралізованої вистави, невід'ємного атрибута культури й особливого багатогранного соціально-культурного явища, а також специфіки його сенсів і способів конструювання.*

**Ключові слова:** культурна традиція, еволюція, театр, видовище, культовий сенс, ігровий ренесанс.

*Предлагается культурно-исторический анализ закономерностей развития театра массовых зрелищ как театрализованного представления, неотъемлемого атрибута культуры и особого многостороннего социально-культурного явления, а также специфики его смыслов и способов конструирования.*

**Ключевые слова:** культурная традиция, эволюция, театр, зрелище, культовый смысл, игровой ренессанс.

*It is proposed, consistent pattern's cultural and historical analysis of the Show-theater development as a pageant, as an inherent part of culture and of special multilateral socio-cultural phenomena, as well as the specifics of its meanings and methods of construction.*

**Key words:** cultural tradition, evolution, theater, spectacle, religious sense, game renaissance.

Актуальність теми зумовлена динамічним характером перетворень сучасного суспільства: економічних, соціальних, політичних, культурних. Кардинальні зміни в суспільстві вможливили виникнення нового святкового календаря, який відображає соціальні перетворення сучасності, що потребує аналізу феномену театру масових видовищ як невід'ємного атрибута культури і необхідної умови соціальної та політичної стабільності. У зв'язку із цим відбувається трансформація структури святкової культури, її функцій і особливостей утілення.

Актуальність дослідження цієї проблеми викликана ще й тими негативними тенденціями, які донині супроводжували культурний розвиток українського суспільства на зламі ХХ-ХХІ ст. Тенденції переорієнтації частини суспільства з гуманістичних цінностей на цінності матеріальні, реальне зниження не тільки матеріального, а й культурного рівня життя українців, деформація національної самосвідомості, долучення до сфери святкового дозвілля елементів комерціалізації, яка підриває його духовну складову, та інші зміни, що відбулися останнім часом і потребують від дослідників створення науково обґрунтованих моделей розвитку культури, зокрема святкової.

Значення видовища взагалі як багатогранного суспільного явища, що відображає життя людини і суспільства, складно переоцінити. Видовище — це цінність, яка сприяє формуванню особистості, духовному розвитку людини і людства в цілому; значною мірою синтезує

все цінне, накопичене у світовій культурі, акумулює енергію колективу, організує соціальний досвід особистості, формує її творчі уявлення. Саме видовище дозволяє об'єднати маси людей на основі єдиної культурної традиції, долучити до вічних цінностей розрізаних індивідів. Але зростання утилітаризму й прагматизму в суспільстві, перетворення інтересів із цінностей добра, істини, краси, віри на цінності відпочинку та розваги ставлять питання про можливість створення змістовного, серйозного, символічного видовища, в яке вживається кожна людина. Така культурна ситуація потребує нового теоретичного вивчення масового видовища, яке покликане стати духовним катарсисом особистості й суспільства.

Для філософії культури аналіз театру масових видовищ становить особливий інтерес, бо дозволяє узагальнити різноманітну практику театралізованих вистав, свят, зрозуміти символічну гру як універсальну закономірність масової культури, діалектику мінливих смислів і стійких традицій в історичній перспективі, виявити специфіку візуальної складової духовного життя.

Осмилення театру масових видовищ, передусім, змушує звернутися до праць з філософії культури. Це дослідження С. С. Аверінцева, М. С. Кагана, Е. С. Маркарян, С. Н. Іконнікової, А. І. Шендрика, А. Я. Гуревич, В. М. Межуєва, В. Е. Давидовіча, Ю. А. Жданова, Г. А. Таврізян та ін. Оскільки театр масових видовищ оснований на традиціях народної культури й, водночас, є феноменом масової культури, базу дослідження під час написання цієї статті слугували праці Х. Ортеги-і-Гассета, Р. Барта, С. Московічі, В. П. Шестакова, В. Ю. Борева, Е. Г. Соколова, Е. Н. Шапінської, В. В. Молчанова та ін. Феномен видовища як театралізованої вистави — маловивчена проблема, хоча існують праці, які так чи інакше висвітлюють основні складові означеного явища. Насамперед, заслуговує на увагу стаття А. Банфі «Природа видовища», в якій визначено дві основні ознаки масового видовища: дівість і колективність. «Естетичні проблеми видовищних мистецтв» — праця Я. В. Ратнера, який звернув увагу на ефекти співучасті, співпереживання і співтворчості глядача. Сутність масового видовища, яка вбачається в символічній грі, розкрита в працях Ф. Шиллера, Г. Гадамера, Й. Хейзінги, Є. Фінка, а також вітчизняних дослідників В. Устиненко, Т. Апінян, Л. Ретюньських, Т. Маркова та ін. Театралізоване видовище як свято розглядається в дослідженнях М. Бахтіна, М. Еліаде, А. Лосева, Р. Гвардіні, Д. Угріновича, В. Топорова, М. Мелетинського. Саме в них звертається увага на ритуальний зміст свята. Ритуальну гру як театралізовану виставу розглядають Я. Ратнер, А. Банфі, П. Гуревич, Г. Плеханов, К. Жигульський, Л. Іонов, Д. Авдєєв, В. Топоров, В. Елленберг, А. Байбурін, Я. Ковальській, І. Андрєєва, В. Брабіч, Г. Плетньова. Зв'язок гри і ритуалу представлено на основі досліджень І. Морозова, У. Манусова, Л. Виноградової, Г. Баудера. Розуміння сутності механізмів побудови й організації театральних видовищних уявлень основане на працях Д. М. Генкіна, І. Г. Шароева, О. І. Маркова, Д. Н. Аль



та ін. Характеристика і специфіка форм масового видовища, аналіз їх драматургічної основи як фундаменту будь-якого видовищного мистецтва та виразні засоби режисури, що сприяють їх утіленню, висвітлені в теоретичних дослідженнях В. Белінського, О. Анікст, Дж. Лоусона, Г. Бояджієва, В. Халізева, В. Волькенштейна, К. Станіславського, О. Попова, В. Пудовкіна, О. Довженка, М. Ромма, С. Ейзенштейна, І. Туманова, І. Шароєва, О. Маркова, Д. Катишевої, Д. Генкіна, М. Петрова, А. Коновича, А. Чететіна та ін. Порівняльний культурно-історичний аналіз, що виявляє сенс видовищної гри-дійства на прикладі еволюції конкретного свята, зумовив звернення до праць теоретиків і практиків театру масових видовищ, таких як А. Луначарський, Р. Роллан, В. Маяковський, В. Мейерхольд, К. Марджанов, С. Радлов, В. Соловійов, Ф. Степун, М. Андрєєва, Б. Ростоцький, І. Туманов О. Орлов та ін.

Зважаючи на наукову розробленість проблеми, мета статті — проаналізувати культурно-історичну еволюцію театру масових видовищ від зародження до сучасних його форм.

Масове видовище як театралізована вистава виражається в різноманітних культурних формах: свято, обряд, карнавал, публічний ритуал, балаган, спортивні й інші вистави. Для кожної з форм характерна своя специфіка, хоча сутнісною якістю залишається ігрова дія. Оскільки передумовами театралізованої вистави є народна і масова культура, вона має фольклорну й, водночас стереотипну, іміджеву складові. Естетичні ознаки театралізованого видовища — синтетичність художнього та документального матеріалу, обігравання культових ідей, ефект співпереживання і співучасті глядача в будь-якому дійстві.

Історія святкових театралізованих дійств налічує близько тридцяти століть. Вони виникли в Стародавній Елладі. В основі такого дійства було природне прагнення людського організму до відпочинку після роботи. Поєднуючись із релігійним почуттям, це прагнення пов'язане з упровадженням свят, тобто таких днів відпочинку, які водночас відзначалися особливим відправленням культу. Про божественну, ігрову та моральну сутність свята міркував ще Платон. Він створив соціально-виховну концепцію, в якій процес виховання характеризувався як полярна політика, оскільки процес цей складала правильно спрямовані страждання і задоволення. Під задоволеннями у своїх «Законах» він мав на увазі, зокрема й інститут свята, контрольований державою, разом з усіма його складовими: піснями, танцями, іграми, вином і ін. Адже все це дарували людям боги як певну можливість правильного виховання і виправлення вже наявних недоліків: «Боги зі співчуття до людського роду, народженого для праці, встановили замість перепочинку від цієї праці божественні святкування, дарували муз, Аполлона, їх ватажка, і Діоніса як учасників цих святкувань, щоб можна було виправляти недоліки виховання на святкуваннях з допомогою богів» [7, с. 117]. У зв'язку з вищесказаним логічно звернутися до іншої, відомішої концепції

свята, викладеної в книзі відомого історика і теоретика культури М. Бахтіна, яка створена переважно на основі опису й аналізу карнавалу епох Середньовіччя та Відродження. Книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» завжди привертала увагу вчених, котрі розробляють теорію свята. У рамках загальної святкової теорії М. Бахтін в означеній праці підкреслює світоглядний зміст свята, говорить про те, що ознаками справжнього свята є елементи духовно-ідеологічної сфери і вищі цілі людського існування — світ ідеалів. Утіленням такого ідеального світу, згідно з Бахтіним, і був карнавал, оскільки люди на час свята вступали «в утопічне царство загальності, свободи, рівності й достатку» [2, с. 141].

Бахтін розглядає карнавал як друге, святкове і справжнє на певний період часу життя народу. Саме життя грає в ньому, а гра тимчасово стає життям. Дуже важливим моментом є те, що цей (карнавальний) вид свята містить безліч сенсів і символів, сам по собі «стає символом і втіленням справжнього всенародного майданного свята» [2, с. 244]. Учений підкреслює, що, на відміну від безлічі театральновидовищних форм, учасники цього виду свята не дивляться на нього зі сторони, вони живуть усередині нього, переймаються ним, його семантикою: «Поки карнавал відбувається, ні для кого немає іншого життя, крім карнавального. Від нього нікуди йти, бо карнавал не знає просторових меж. Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної свободи. Карнавал має вселенський характер, це особливий стан усього світу, його відродження й оновлення, до якого всі причетні» [2, с. 12].

Будучи знаменною подією в Стародавній Греції, свято мало культурний сенс. Прикладом цього є такі масові видовища, як Елевсинські містерії, що відбувалися в Аттіці, радісне свято на честь бога вина і розваг Діоніса та надзвичайно популярні Олімпійські ігри. Стародавні греки прагнули єдності фізичної сили і духовної краси в людині. Відомо, що під час проведення ігор художники виставляли картини на суд глядачів, а письменники читали вголос свої творіння. У 396 р. до н.е. в Олімпійські ігри були введені змагання між сурмачами та герольдами як логічний результат поєднання в поглядах елінів спорту й естетичної насолоди.

Принцип «хліба і видовищ» характерний для способу життя Древнього Риму. Видовища мали певну мету — спрямувати думки народу на користь існуючого режиму. Це досягалось пишнотою вродистостей, видовищ і споруд, які впливали на увагу й фантазію народних мас. Серед давніх театральних дійств римлян слід відзначити сатурналії та Гладіаторські ігри в Римі, що існували як специфічна форма політичного впливу на маси. Вони були своєрідними сигніфікаторами римської політичної та соціальної історії і вважалися в той час акцією загальнодержавною, здатною забезпечити імператорові підтримку мас [6, с. 227]. Утім програма кривавих видовищ, шанованих римлянами, поступово розширилася. Дедалі частіше на арені

влаштували бої з дикими звірами. Для Риму також характерне загальне захоплення цирком, де обов'язково проводилися змагання колісниць. Хто б не керував державою, процвітала вона чи роздиралася міжусобицями, загрожували їй вороги або ж легіони мали успіх — у ті дні жителі «вічного міста» думали тільки про одне: який візник здобуде перемогу...» [3, с. 5]. У Римській імперії на безплатні розваги та бенкети витрачалися шалені гроші, а задля втіхи громадян і честолюбства політиків на аренах гинули тисячі.

Таким чином, розглянута еволюція свят, вистав та видовищ є яскравим свідченням того, що в давньогрецьких видовищах збереглося щось сакрально-таємниче. Але воно зникає з римських видовищних веселоців. Стародавні греки заклали основи масових видовищ, у яких дистанція між учасниками і глядачами була мінімальною, а стародавні римляни перетворили свята на масові розваги, заклавши основи видовищних вистав. Ця еволюція наочно демонструє, що масові вистави й видовища можуть не тільки «пом'якшувати звичаї» та сприяти вихованню громадян, а, навпаки, — стати однією з причин здичавіння людей у масштабах держав, націй і цілих цивілізацій.

Антична міфотворчість і культура змінюються пануванням релігії Середньовіччя. Водночас розпочинається активний процес театралізації масового видовища. При цьому багато фрагментів римокатолицького ритуалу вже містили в собі потенційні можливості для розвитку драматичної дії (освітлення церкви, хресний хід, численні пророчі тексти тощо). Саме із цього й подібних біблійних текстів виникли перші літургійні вистави, які спочатку відрізнялися статичністю і складною символікою, але поступово пожвавили, стали дієвішими, до них долучилися побутові деталі й комічні елементи, простонародні інтонації. З'являється і побутова костюмована та симультанна дія. І все разом — і саме святкування, і вистава — дістає назву карнавал. Із часом веселі й бурхливі карнавальні святкування стали містити процесії, ігри, акробатичні та спортивні номери; учасники процесій надягли веселі й страшні маски. Розвинулася як багатогодинна або навіть багатоденна вистава майданна містерія, якою закінчували ходу, процесії, святкування.

Наприкінці XV — початку XVI ст. набув поширення новий вид театралізованих вистав, названий мораліте, що звільняє містеріальну виставу від релігійних сюжетів. У драматургічній основі наявні яскраві алегоричні побутові сцени. Отже, сміх, звільнений у народному фарсі від прямолінійно висловлюваного релігійно-морального повчання, починає звучати відкрито і впевнено.

Середньовіччю змінила епоха Відродження. Це був час виникнення нових капіталістичних відносин, нового типу особистості: активної, діяльної, спраглої до пізнання. Те, що в середньовічному місті тільки починало виникати — атмосфера святкового середовища, — у містах епохи Відродження стало суттю життя. Популярними у видовищах були кінні скачки, перегони буйволів, ігри в тростини, метання

списа, фехтувальні турніри, маскаради, міфологічні святкування. Виник театр масок під назвою «Комедія Дель Арте», що перекладається як професійний театр. Першою характерною ознакою театру Комедії Дель Арте було використання масок, другою — імпровізація.

Одним з елементів російської карнавально-святкової культури з її багатими традиціями стало скомороство. Свята на Русі з їх пісенно-танцювальною й ігровою ходою запозичили від забав скоморошів слово й звук, танець і барви, дивовижний костюм і маскарад, елементи бутафорії та реквізиту, двір зі свіжозрубаних дерев, квіткових гірлянд, кольорового ганчір'я і рогожі, смішних і «страшних» опудал, ляльок, фігур. «Карнавал виробив, — пише М. Бахтін, — цілу мову символічно-чуттєвих форм — від великих і складних масових дійств до окремих карнавальних жестів. Мова ця диференційована, можна сказати, розбірливо... висловлювала єдине (але складне) карнавальне світовідчуття, що пронизувало всі його форми» [1, с. 141]. Наприклад, Масляна пов'язана і з ідеєю родючості, і з культом предків — саме їм присвячувалися змагання (перегони, кулачні бої, взяття сніжного містечка) і головна їжа на Масляній, при чому поминальна, — млинці. Ритуал передбачав, зазвичай, ушанування опудала, ходіння з ним по вулицях, що супроводжувалося веселощами, а потім проводи — поховання, спалення або розтерзання [8, с. 67]. Одним з найважливіших слов'янських свят була ніч на Івана Купала. Влаштовувалися загальнонародні гуляння — пісні й танці. З купальських обрядів слід відзначити розпалювання і стрибки через багаття, купання в річках [4, с. 72].

Монументальні й грандіозні масові святкування-дійства виникли після Жовтневої революції в Росії. 7 листопада 1918 р. Театрально-драматургічна майстерня Червоної Армії показала на площі в Петрограді «Дійство про III Інтернаціонал».

В Україні, особливо в Києві та Харкові, в перші роки радянської влади було створено багато театралізованих видовищ і масових постановок на актуальну тематику: революція, пролетаріат, інтернаціонал. Актори-професіонали й аматори (робітники, студенти) вийшли на вулиці, найкращі, в парки з новими темами. Пошуки нового зумовили створення таких форм, як мітинг-вистава-концерт, революційно-агітаційні масові інсценування, масові постановки на площах і в парках. 26 березня 1919 р. газета Київського губревкому «Комуніст» опублікувала Звернення ради робітничих профспілок до працівників міста: «Найближчим часом пройде перший День культури», перше пролетарське свято в Києві. Завданням цього свята буде прилучення пролетаріату до форм культури. Тут не буде чистого кристалізованого виду мистецтва, до якого звикли глядачі, мирно сидячи в м'яких кріслах, це буде своєрідний вид мистецтва колективної душі, що пробивається крізь уже створені культурні форми і з них черпає матеріал для своєї власної масової творчості» [10, с. 28–29].

Театралізовані свята, масові видовища, політкарнавали перших років радянської влади сприяли розвитку нової драматургії, нових

форм видовищного мистецтва, якими й були вже в 30-ті рр. фестивалі — масове свято, яке передбачає демонстрацію у сферах музики, театру, кіно, естради. У ХХ ст. набули поширення міжнародні музичні фестивалі, публічні виступи музикантів, дискусії.

У західноєвропейському театрі після Другої Світової війни стали традиційними театральні фестивалі на відкритому повітрі. У 1947 р. у внутрішньому дворі папського палацу в Авіньйоні, недалеко від Парижа, Жан Вілар презентує виставу «Вбивство в Соборі». Ефект прив'язки режисерського рішення до архітектурного ансамблю палацу гідно оцінили не тільки французькі глядачі і сотні туристів, але й вимоглива критика.

У СРСР 50-ті рр. започаткували новий вид масового видовища — театралізоване спортивне свято. Так, у 1957 р. на честь 250-річчя Ленінграда, на стадіоні ім. С. М. Кірова було організоване велике театральньо-спортивне свято, автором сценарію і головний режисер — народний артист СРСР Г. О. Товстоногов. Найграндіознішим і найяскравішим святом 1950-х рр. був 5-й Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві (серпень 1957 р.). Багатонаціональний склад учасників фестивалю, різnorodність традицій, безліч виконавців зумовили багатожанровість вистав і видовищ, пошуки виразних і прийнятних форм утілення.

Олімпійські ігри 1980-го р. (офіційна назва — Ігри XXII Олімпіади) відбувалися в Москві з 19 липня по 3 серпня 1980 р. Тут уперше застосували графічне постійно змінне живе панно. У танцювальних і спортивних сюжетах церемонії відкриття, що тривала близько 3-х годин, узяло участь понад 16 тис. спортсменів, самодіяльних та професійних артистів. На полі динамічно змінювалися багатоколірні картини, утворені тисячами учасників хореографічної сюїти «Дружба народів».

Говорячи про еволюцію масового видовища, не можна оминати увагою і сучасну карнавальну практику в Латинській Америці. Феномен цього видовища полягає в його онтологічній основі. І. Кряжева цілком справедливо зазначає: «Європейцеві складно уявити собі ту величезну соціально-культурну роль, яку відігравали» в Латинській Америці різні види багатогодинної карнавально-святкової ходи. (...) Для латиноамериканця музика і пісня, пісня і танець — це... невід'ємний атрибут його соціального самоствердження, це своєрідна призма, через яку сприймається й оцінюється навколишній світ» [5, с. 7].

Змінюються час, смаки, критерії сприйняття. Збільшується кількість розважально-пропагандистських інструментів, чому значно допомагає телебачення. На екранах помітно збільшується відсоток естрадних передач. Зовнішня яскравість, навіть строкатість — принцип таких програм. Усі вони — «Пісня Року», «Нова хвиля», «Голос Країни», «Х-фактор» тощо — нагадують карнавальне шоу.

Отже, традиційні святкові ритуали, обряди нині стали театралізованими виставами, де домінантою всього дійства є естетична функція, звеселення, розвага і відпочинок. Нині людство переживає ігровий

ренесанс: конкурси, різні шоу, казино, ігрові програми на екрані. Однак символічний зміст гри деградує, оскільки конкурси, телевізійні шоу, свята й обряди найчастіше є формальними, слугують комерційним або соціально-політичним цілям, не сприяють підвищенню духовності. І тільки театр масових видовищ, підтримуючи традиції та цінності, в перспективі відіграватиме важливу роль піднесення й ствердження духовності суспільства та його культури, тому що герменевтика духовно-моральних смислів і значень театралізованих вистав уможливило окреслити перспективи ствердження вічних цінностей.

Таким чином, на основі вищесказаного, можна дійти певних висновків: 1. Театр масових видовищ існує в кожному суспільстві як неодмінний інститут, як громадське і культурне явище. 2. Театр масових видовищ — це багаторівневий текст, складне семіотичне поле, в якому достатньо відчутна багатовікова спадкоємність духовних цінностей. 3. Феномен театру масових видовищ полягає ще й у тому, що він є своєрідною діалогічною проекцією історії на сучасність, генетичну вісь, на яку нанизані різні історико-культурні пласти; використовуючи матеріал народного життя, театр масових видовищ водночас адаптує і до сучасних умов.

Перспективами подальшого дослідження може бути розкриття феномену фестивалю як виду театру масових форм у контексті святоково-сміхової культури.

#### Список літератури

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин // Советская Россия Изд. 4. — М., 1979. — 317 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — [2-е изд.]. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. Брабич В. Зрелища Древнего Мира / В. Брабич, Г. Плетнева. — М. : Искусство, 1971. — 80 с.
4. Клейн Л. С. Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества / Л. С. Клейн. — СПб. : Евразия, 2004. — 480 с.
5. Кряжева И. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития / И. Кряжева // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. — М., 1993. — 154 с.
6. Сергиенко М. Е. Жизнь древнего Рима / М. Е. Сергиенко // Журнал «Нева». — СПб. : Издательско-торговый дом «Летний Сад», 2000. — 368 с.
7. Платон Соч. : в 3т. Т. 3. ч2 / Платон. — М. : Мысль, 1972. — 669 с.
8. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2009. — 176 с.
9. Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я. В. Ратнер. — М. : Искусство, 1979. — 135 с.
10. Звернення ради робітничих профспілок до трудящих міста // газета Київського губревкому «Комуніст». — 1919. — 26 березня.

*Надійшла до редколегії 01. 03. 2013 р.*



## СПЕЦИФІКА СПРИЙНЯТТЯ АКТУАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА (НА ПРИКЛАДІ «PERFORMANCE» І «ТЕАТРУ PLAYBACK»)

*Досліджуються проблеми сприйняття актуального театрального мистецтва на прикладі сучасних театральних напрямів, розкривається специфіка залежності мистецтва від масової культури.*

**Ключові слова:** театр, глядач, масова культура, актуальне мистецтво, Performance, театр Playback.

*Исследуются проблемы восприятия актуального театрального искусства на примере современных театральных направлений, раскрывается специфика зависимости искусства от массовой культуры.*

**Ключевые слова:** театр, зритель, массовая культура, актуальное искусство, Performance, театр Playback.

*The article studied the problems of perception of contemporary theater as an example of modern theater trends, revealed the specifics depending art from popular culture.*

**Key words:** theater, the audience, mass culture, contemporary art, Performance, Theatre Playback.

Сучасне покоління дедалі частіше стає учасником жвавих дискусій, присвячених обговоренню проблеми втрати суспільством духовності. Під впливом світових інтеграційних процесів і розвитку науки відбувається революція не лише в галузі техніки, але й у світогляді людини, а свобода слова і демократичні принципи спонукають розвиток плюралізму в усіх соціальних сферах, зокрема культурі.

За своєю природою мистецтво, зокрема театральне, покликане виконувати цілий комплекс функцій, серед яких: дія на свідомість людини за допомогою естетичного ідеалу, формування естетичного смаку і ціннісних орієнтирів, передача інформації в часі й просторі та ін. Проте його головним завданням є виховання особистості, формування світогляду глядача. Для того, щоб цей процес набув максимальної ефективності, мистецтво має відповідати найактуальнішим потребам суспільства, бути доступним і охоплювати якомога більше соціальних прошарків. Так синхронно порушується проблема дуалізму зрозумілості театрального мистецтва і його відповідності високому ідеалеві.

На тлі означених подій виникають певні актуальні запитання: яким має бути сучасне театральне мистецтво; на які суспільні верстви йому слід орієнтуватися; чи можливе збереження високого рівня театрального мистецтва в разі його орієнтації на сучасного глядача? Відповісти на поставлені запитання спробуємо в процесі цього дослідження.

**Мета** статті — вивчення процесу трансформації сучасного театрального мистецтва залежно від потреб сучасного глядача. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:



- 1) вивчити масову культуру як чинник, що впливає на формування сучасного мистецтва;
- 2) розкрити особливості сучасного театрального мистецтва;
- 3) проаналізувати процеси, що відбуваються в театральному мистецтві під впливом сучасних умов;
- 4) описати основні тенденції розвитку сучасних театральних напрямів;
- 5) виявити специфіку сприйняття глядачами театрального мистецтва в умовах сучасного розвитку суспільства.

Новизна дослідження полягає в простеженні взаємозв'язку між сучасним театральним мистецтвом і актуальними потребами глядачів.

Проблеми мистецтвознавчої сфери є цікавими для мислителів, учених і обивателів. Інтерес до проблем сучасного мистецтва виявляють А. Белік-Робсон, С. Бжозовський, Ж. Делез, В. Діанова, Х. Ортега-і-Гассет, Я. Станішкіс, В. Савчук, Т. Суслора та ін. Особливе місце в осмисленні проблем сучасного театрального мистецтва у ХХ ст. посідала польська школа мислителів (А. Белік-Робсон, Я. Станішкіс, С. Бжозовський та ін.). Інтерес польських дослідників пов'язаний з пограничним положенням культури цієї держави: бажанням відмежуватися від радянської ідеології, неможливістю безперешкодного контакту з культурою західного зразка. Наприклад, дослідниця А. Белік-Робсон пропонує нестандартне розуміння масової культури, основи якої помічає ще в культурі Англії епохи Єлизавети. Професор зауважує: «...лондонский театр Марлоу и Шекспира «Глобус» — вот истинное начало массовой культуры, народной культуры человека Нового времени» [1]. При цьому дослідниця наполягає на тому, що масова культура в цьому разі асоціюється з «всеобщностью, которая черпается из самых низких и самых надежных общих знаменателей, выравнивающей и отменяющей различия перед лицом той самой ультрадемократической силы современности, которая лишает корней, улетучивает и освобождает вне зависимости от социального характера и происхождения» [1].

Таким чином, негативного сенсу поняття масова культура набуло дещо пізніше, коли вже не було безпосередньо пов'язане з театральним мистецтвом, а радше його відгалуженнями — кіномистецтвом і популярною музикою. На думку А. Белік-Робсон, в історії мистецтва лише одного разу здійснювалася спроба збереження масової культури в «высокой поэтической форме» [1]. Цей процес був пов'язаний зі спробою романтизму, що передбачало «погружение во все низкое» [1].

На початку ХХ ст. виникнення масової культури в Сполучених Штатах Америки філософ С. Бжозовський [1] пояснює прагненням «піти» від своїх коренів. Подібні явища американської культури дослідник порівнює із «символічним есперанто». Алегорія, запропонована ним, дозволяє оцінити масову культуру зовсім не в негативному аспекті, підкреслюючи її універсальність і зрозумілість для всіх. Масова культура в означеному контексті покликана забезпечувати

беззастережне розуміння в процесі комунікації представників абсолютно різних культур. Створення есперанто (в XIX ст.), згідно із задумом Л. Заменгофа, не мало внеможливити існування і розвиток рідної мови, а тільки створити додатковий засіб для спілкування у світовому масштабі.

Нині найрозумілішою мовою спілкування для представників різних культур, зазвичай, уважають мистецтво. Можливо, саме із цим пов'язані подібні процеси і в мистецтві, і в комунікації. Наприклад, під впливом глобалізації розвиток науки і техніки сприяє полегшенню процесу спілкування, паралельно значне спрощення відбувається і в мистецтві, що пов'язано з виникненням масової культури.

Проте масова культура, яка домінує сьогодні й на театральній сцені, вже давно розчинила традиційні для допостмодернізму межі між поняттями високої і низької культури. Культура, яка раніше була зразковою, нині втрачає своє головне призначення. І якщо раніше глядачеві доводилося підіймати голову для того, щоб побачити справжнє «високе» мистецтво, то сьогодні в умовах комерціалізації всіх громадських сфер і формування нового уявлення про еліту зразкове мистецтво спускається на один рівень із глядачем.

Унаслідок цього формується аудиторія нового типу, інтереси якої фокусуються на синтетичному поєднанні раніше несумісних культурних явищ. Театр перебуває під інтенсивним впливом споживчо-орієнтованої публіки, внаслідок чого відбувається трансформація, а іноді й розчинення духовно-моральних цінностей. Розвиток мистецтва визначається попитом, що апріорі підтверджує ринкову спрямованість сучасного театру, перетворюючи його на переважно розважальний жанр. У ринкових відносинах зникає поняття високої культури, оскільки відбувається відкрите заперечення існування зразка.

Безсумнівно, наявність зразка неможливо нівелювати тотально — у сучасному театральному мистецтві залишається поняття критерію. Проте смислова наповненість критерію трансформується, і нинішнє театральне мистецтво піддається осмисленню, зважаючи на існуючу двоякість. Традиційно в мистецтві виділяються «ядро» і «периферія». Сенс існування ядра пояснюється необхідністю збереження незмінних, стабільних критеріїв прекрасного й нетлінного. Традиційність театрального мистецтва ґрунтується на вічних цінностях, культурних універсалиях, які складають міцний фундамент для стабільного і константного розвитку мистецтва. Периферія базується на принципах динамічності, ліберальності, екзотичності та революційності. Переконання на периферії характеризуються частими змінами, шокуючи глядача, створюючи все екстремальне оригінальне й ефектне, але, водночас, залежне від певних економічних, політичних, естетичних та інших чинників.

В ідеальній моделі мистецтво має перебувати на межі ядра й периферії, органічно поєднувати в собі традицію та інновацію. Сучасні напрями театрального мистецтва виникають переважно на периферії і наділяються певними ознаками. Вплив ідей постмодернізму,

готових форм, що полягають у використанні й рекомбінації, зумовлюють модернізацію та переосмислення існуючих сюжетів, доводячи їх нетлінність і забезпечуючи зв'язок часів.

Слід відзначити, що традиційні цінності в культурі зберігаються, проте значно змінюється їх подання. Зміна форми пов'язана зі специфікою сприйняття театрального мистецтва сучасним глядачем.

Глядач як один з найважливіших компонентів формування театрального мистецтва впливає на спектакль не постфактум, як, наприклад, це відбувається в живописі або літературі, а безпосередньо в процесі самої творчості. Театральне мистецтво заповнює нестачу емоцій у повсякденному житті, й, перебуваючи в театрі, глядач здатний гостріше пережити всі емоції. Сучасні потяг до чогось нового, свобода інтерпретацій і абсолютизація ролі людських вражень стають причиною того, що глядач починає сприймати театральне мистецтво, тільки якщо в ньому є щось яскраве, епатажне, іноді навіть незважаючи на його примітивність і порожнечу. Якщо класичний театр сприяє формуванню смаків глядача, сучасні театральні напрями, здебільшого, підпорядковуються громадським потребам і культивують звичні для нас цінності за допомогою мови, зрозумілої для всіх, налаштовуючи реципієнта на позитивний лад, що дозволяє розслабитися, або з використанням експериментальних засобів, здатних впливати на масового глядача, шокувати його.

Еклектика стилів і жанрів, зіткнення мистецтв, їх гібридність, завищена семіотичність, інноваційність — принципи одного з найпоширеніших і найпопулярніших напрямів в актуальному мистецтві — перформенсу. Незважаючи на те, що виник перформенс достатньо давно (початок ХХ ст.), нині його смислова наповненість і значущість для глядачів виходять на перший план. Інтерес до перформенсу викликаний одноманітністю буття, яке викликає в сучасного глядача прагнення чогось яскравого, захоплюючого, непередбачуваного, незрозумілого, спонтанного, несподіваного.

Гене́за перформенсу, як зауважує філософ і аналітик образотворчого мистецтва В. Савчук, пов'язана «с концертними програмами Е. Сати и Дж. Кейджа, с театром жестокости А. Арто, с танцем М. Каннингем, с «антропометрией» И. Клейна. Непосредственными источниками были усилия «новой живописи» начала века по преодолению кризиса двухмерного пространства, выход из которого был запечатан в 1915 году черным квадратом. Художники искали способы «трехмерного» творчества, активно создавали объемные конструкции, параллельно в театре проводились эксперименты по снятию границ между сценой и зрителями, сценой и залом, буфетом, стройплощадкой или цехом завода» [2, с.148].

Перформенс цілком складається з дратуючих, психологічно травматичних для людини елементів (дії, звуки, фрази тощо) — відбувається постійна, монотонна провокація глядачів, які за законами хепенінга стають учасниками гри і позбавляються стереотипів. Відкритість дійства створює заразливе відчуття свободи, в якій глядач стає

розкутим, прирівнюється до артиста. Це «выбрасывает участника и зрителя интерактивного перформанса за пределы обычной ситуации, за пределы форм, нормирующих телесность в повседневности, и, наконец, за границы символических порядков, гарантирующих комфорт» [2, с. 149]. Справжній перформанс не повинен імітувати повсякденні дії глядача — все підпорядковується метафізиці.

Незважаючи на те, що перформанс як напрям сучасного мистецтва виник достатньо давно, він досі залишається актуальним і затребуваним. Цей факт можна пояснити перманентністю, тотальністю сфер поширення і злободенністю тем, що порушуються.

Розвиток бізнес-структур — визначальна особливість розвитку сьогоденішнього соціуму. Монотонна повсякденна офісна робота, кількість виконавців якої збільшується щороку, часто стає причиною нервових розладів. Співробітник потребує того, щоб хтось розділив його емоції, допоміг зняти напруження. Нині це завдання виконує театр.

Значного поширення набуває напрям театру «PlayBack», що перебуває на стику мистецтва, психотерапії і шоку. Діяльність театру цього напрямку має на меті зняття нервового напруження глядачів, зміцнення зв'язків усередині суспільства і допомогу людині в усвідомленні й оцінці своїх емоцій за допомогою акторської майстерності [3].

Відсутність на сцені декорацій не робить «постановки» менш затребуваними. До того ж акторами в цьому театрі є переважно люди із психологічною освітою. Нинішню популярність театру «PlayBack» можна пояснити браком живого спілкування, що можна заповнити цілущою місією театрального мистецтва, за допомогою якого глядачеві пропонується не лише відволіктися від повсякденних проблем, але і проаналізувати їх, знайти вихід, спостерігаючи за ситуацією зі сторони. Між глядачем і актором встановлюється відкритий, міцний діалог, і кожен присутній на виставі може відчувати себе як актором, поділяючи емоції іншого, так і глядачем, спостерігаючи за дійством, автором і режисером, пропонуючи свої життєві ситуації та вибираючи акторів для їх програвання.

Сьогодні театри «PlayBack» створені більше ніж у 50 державах світу. Таку популярність цього напрямку в театральному мистецтві можна пояснити потребою сучасного глядача бути почутим, знайти взаєморозуміння й співчуття, що стає пріоритетним у процесі розвитку особистості під впливом сучасних світових процесів і розвитку технічних досягнень.

Таким чином, естетична свідомість сучасного глядача орієнтується, здебільшого, на: «особенное, индивидуальное и единичное, обнаруживая эстетическую определенность и следуя ее логике; плюрализм, открытость, незавершенность процессов; внимание к «другому», к инаковому; чувствительность к скрытому, периферийному, исключительному; коммуникационную корректность» [4].

Зважаючи на ринкову спрямованість сучасних напрямів театрального мистецтва, названі орієнтири глядачів формують основні ознаки

актуального театру, якому властиві: пильна увага до психології, внутрішнього світу особи; демократичність в усіх проявах; гостра соціальна спрямованість, вивчення нагальних громадських проблем і подання їх у незвичній формі; експеримент над формою і змістом, новизна й інноваційність; свобода глядацького сприйняття.

Проаналізовані в дослідженні перформенс і PlayBack-театр, що виникають як форми периферійного мистецтва, засвідчують дуалізм сучасних напрямів, який визначається бажаннями глядачів, з одного боку, сприймати зрозуміле мистецтво, а з іншого — отримувати від цього процесу нові емоції. У розвитку сучасного театру акторові доводиться «спускатися» на рівень глядача, але сподіваємося, що цей спуск незабаром закінчиться їх спільним підйомом на вершину театральної майстерності.

### Список літератури

1. Шаруга Л. Выписки из культурной периодики / Л. Шаруга // «Новая Польша». — 2004. — № 9. — С. 208–209.
2. Савчук В. О перформансе и театре / В. Савчук // Режим актуальности. — СПб. : СПбГУ, 2004. — С. 147–153.
3. Театр зрительских историй PlayBack [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.play-back.ru/index.files/about\\_PB.htm](http://www.play-back.ru/index.files/about_PB.htm). — Заглавие с экрана.
4. Сулова Т. Классика и современность в современной эстетической теории [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://credonew.ru/content/view/311/54/>. — Заглавие с экрана.
5. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. — Екатеринбург : Деловая кн., 1998. — 472 с.
6. Дианова В. М. Театр как форма общения / В. М. Дианова // Методологические проблемы современного искусствознания. — Ленинград : Изд-во ЛГИТМИК, 1978. — Вып. 2. — С. 56–64.

*Надійшла до редколегії 03.04.2013 р.*

УДК 793.31:17.035.3

О. М. МІНІНА

## НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

*Досліджується зв'язок народного танцю з національним характером. Обґрунтовується ієрархічна схема зумовленості форм і змісту народного танцю, в якій національний характер опосередковує вплив особливостей культурно-історичного буття народу на специфіку народного танцю.*

**Ключові слова:** *танець, народний танець, народна художня культура, національний характер.*

*Исследуется связь народного танца с национальным характером. Обосновывается иерархическая схема обусловленности форм и содержания народного танца, в которой национальный характер опосредует воздействие особенностей культурно-исторического бытия народа на специфику народного танца.*

**Ключевые слова:** *танец, народный танец, народная художественная культура, национальный характер.*

*In article communication of national dance with national character is investigated. The hierarchical scheme of conditionality of forms and the content of national dance in which national character mediates impact of features of cultural and historical life of the people on specifics of national dance locates.*

**Key words:** *dance, national dance, national art culture, national character.*

В умовах становлення національної культури, яке триває в Україні, глобалізаційної нівеляції культурних різноманітностей особливої актуальності набуває аналіз зв'язку ментальних архетипових основ культури і її проявів у формах народного мистецтва. Мета дослідження — розкрити зумовленість специфіки народного танцю характеристиками, властивими національній психології, що набуває своє втілення у феномені національного характеру.

Якщо звернутися до танцю як феномену художньої культури, то необхідно розуміти, що він має безліч проявів і не всі вони пов'язані з глибинними основами народної культури. Танець — це, звичайно, вид мистецтва, і тому може бути мотивований суто естетично або експресивно, і такого роду прояви людського потягу до художнього самовираження різноманітні. Саме тому відомий фахівець з теорії хореографічного мистецтва О. А. Корольова надала розширене тлумачення означеного феномену: «Танец — вид просторово-временного мистецтва, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [9, с. 21].

Але водночас зрозуміло, що хореографічні дієства не зводяться лише до такої мотивації художньої діяльності. Російський дослідник у галузі палеохореографії В. В. Ромм справедливо відзначав, що «определить танец только как вид искусства — значит, признать не танцем почти половину танцевальных проявлений» [16, с. 25]. Тому танець можна вважати важливою складовою всього культурного життя народу. Л. П. Морина, аналізуючи хореографічну культуру архаїки, висвітлює значення танцю для сфер, які виходять за межі суто художніх проявів культури. Значення танцю, по-перше, в тому, що «групповые ритмические телодвижения приводят к появлению мистического чувства родства, единения людей друг с другом». По-друге, танець надає «необходимую энергию для переживания важных жизненных событий». По-третє: «Танец как часть религиозного культа мог обеспечивать вхождение в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты с миром духовных энергий» [13, с. 118–119]. В іншій праці Л. П. Морина відзначає на те, що танець «играл важную социальную роль, нес в себе смысловые коды, ритуально закрепленные и передаваемые из поколения в поколение. Танец объединял людей,



вырабатывал коллективный психологический строй, а также служил способом невербального общения» [12, с. 3].

Ці властивості танцю свідчать про його нерозривний зв'язок з конкретно культурно-історичною системою. У цьому сенсі американський учений А. Ломакс вказував на те, що танець у народній культурі є «эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи» і «фокусирует в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и наиболее успешно используют в жизни большинство людей данного культурного сообщества» [9, с. 16]. Аналогічно українська дослідниця К. Р. Кіндер визначає поняття «народні танці» як стійкі символічні зразки, що акумулюють етнокультурну інформацію, та як заковану в сталі художніх образах і символах пам'ять народу [7, с. 5]. Конкретизуючи свою концепцію на прикладі українського народного танцю, вона пише: «Символіка народного танцю є важливою складовою національної традиції, незнищеним знаковим кодом українського народу, в якому впродовж віків утілювався досвід поколінь, їхні уявлення про навколишній світ і людину в ньому» [7, с. 14].

Народний танець — одна з найдавніших форм самовираження культурних груп, вид народного мистецтва, який, згідно з тлумаченням енциклопедичної статті І. Моїсєєва, «склався і розвивався під впливом географічних, історичних і соціальних умов життя народу. Він конкретно виражає стиль і манеру виконання кожного народу і тісно пов'язаний з іншими видами мистецтва» [2, с. 363]. Тут необхідно доповнити: народний танець релевантний не лише іншим видам народного мистецтва, але й іншим самотутнім проявам культури народу. Так, український дослідник В. А. Шкориненко відзначає ментальну подібність українського народного танцю і самотутності української філософії, які набули втілення в так званій «філософії серця» [19, с. 10].

Про зв'язок між танцем та іншими проявами культури того або іншого народу говорив ще Арістотель: «танець наслідує своїми ритмічними рухами устоям, пристрасті, звичаї і втілює невидиму думку» [1, с. 645]. У цій тезі Стагирит стверджує, що танець органічно пов'язаний не просто з культурою, а з культурно зумовленою психікою людини, особливостями ціннісної свідомості, емоційного реагування («пристрасті»), мислення і діяльності («звичаї»).

У сучасній науці феномен культурної зумовленості психіки людини відображений у поняттях «менталітет» і «національний характер». Перше поняття недостатньо визначене змістовно й охоплює занадто широке коло проявів психіки. Згідно з Н. Н. Кузьміним, поняття «менталітет» становлять схильності мислення (спосіб відчувати й думати, склад розуму, код культури), і його процесуальні складові, умови розумової діяльності (образ мислення, стиль світосприйняття), і його результати (сукупність образів та уявлень, система ціннісних орієнтацій). Також до змісту менталітету входять як



власне ментальні характеристики, так і емоційно-афектні й поведінкові [10, с. 54]. Тому аналітично ефективніше звернутися до поняття «національний характер», як до визначенішого, з меншим обсягом і змістовно релевантного досліджуваному феномену народного танцю.

Голландські вчені Х. Дейкер і Н. Фрейда виокремили шість різних підходів до розуміння суті національного характеру [6, с. 23–44]:

1. Психічні особливості, властиві всім представникам певної нації, етносу, що відрізняють їх від представників інших національно-етнічних спільнот.

2. Сукупність психічних якостей, притаманних більшості представників національно-етнічної спільноти.

3. Тип особи, який національно-етнічна спільнота сприймає як ідеальний, зразковий (концепція модальної особи).

4. Типові особливості поведінки і мислення, властиві персонажам національного мистецтва.

5. Особливий склад розуму, який виражається в особливостях національної культури.

6. Сукупність цінностей, ідеалів, переконань, що визначають спосіб життя народу.

Таким чином, у науковій літературі склалися різні підходи до розуміння суті національного характеру, проте їх чітка класифікація та змістова визначеність дозволяють обрати той або інший підхід і надалі проводити дослідження в його рамках. Найрелевантнішими для нас є перший і другий підходи, відмінність між якими локалізується лише в галузі статистичного (все або більшість). Для цього дослідження така відмінність не є актуальною.

Для аналізу зумовленості танцю національним характером важливі його особливості, розкриті українськими вченими. П. І. Гнатенко довів, що національний характер ґрунтується на несвідомому, настанов, стереотипах [4, с. 140]. На думку А. В. Швецової, національний характер — результат розвитку етнокультурної спільноти, похідна від історико-культурного устрою її життєвого світу [18, с. 7–8]. Саме тому П. І. Гнатенко стверджує, що цей феномен є сукупністю соціально-психологічних рис, властивих національній спільноті на певному етапі розвитку [4, с. 119].

Зумовленість народного танцю особливостями національного характеру як базисної складової культури відображена в працях багатьох авторів. Найкрасномовніше цю зумовленість розкрив український учений В. А. Литвиненко: «Мова національного танцю — це Пам'ять (досвід), Дух, Етика й Естетика, формотворна Енергія характеру нації. Немає ні нації, ні держави без національного танцю. Бо національний танець — це світосприйняття, спорідненість з народом, можна сказати, код і паспорт суспільства. І якщо глибинні риси національного характеру живі, — живі й глибинні риси національного танцю, а саме — розуміння світу і своє відображення його в образі, своєму образі. Але якщо змінюються умови життя народу, міняються

і риси характеру народу, не може не мінятися й танець і його мова» [11, с. 228].

Аналізуючи вплив національного характеру на форми та зміст народного танцю, слід зауважити: народний танець у сучасній культурі існує у двох іпостасях. Перша — танець як складова традиційної культури, що зберігається, здебільшого, в сільській місцевості. Друга — народно-сценічний танець, що функціонує в сучасній художній культурі й оснований, окрім народної традиції, на досягненнях професійної хореографічної діяльності. Перша іпостась є результатом колективної народної творчості, повністю зануреної в традицію. Друга — результат свідомої творчої трансформації початкового фольклорного танцювального матеріалу. Справжній народно-сценічний танець стилізує фольклорний матеріал, надає «огранування» «простонародному» алмазу, але не змінює народного характеру танцю. Тому вважати народно-сценічний танець спотворенням автентичної народної творчості було б неправильним. Твори цього типу хореографічного мистецтва орієнтовані, передусім, на аудиторію, «компетентну» щодо народної традиції, і тому народно-сценічний танець має бути релевантним духу цієї традиції, інакше аудиторія не сприйматиме його як народний. У народно-сценічному танці також втілюється «дух народу», він — органічна складова «високої» національної культури і в цьому сенсі ґрунтується на відповідному національному характері. У такому контексті актуальною є теза українського хореографа В. А. Литвиненка: «...чим глибше корінні якості національного характеру приховані у танці, тим більше часу живе танець, тому деякі танці вмирають, а інші залишаються жити у побуті в народі» [11, с. 230]. Наприклад, російському національному характеру притаманна така якість, як поєднання суперечливих начал [3, с. 112–114]. Аналогічно в російському танці виявляється дихотомія, представлена двома основними протилежними видами хореографічного уявлення — хороводом і танцем. Нерідко єдине танцювальне дійство починається плавним хороводом, а закінчується динамічним експресивним танцем. Відомий дослідник російської народної танцювальної традиції А. А. Клімов писав: «...хоровод состоит из двух частей — медленного движения, чаще всего по кругу, и быстрой, живой пляски во второй его части» [8, с. 60]; «...в большинстве орнаментальных и игровых хороводов припляс и пляска становятся уже основным хореографическим действием всех участников хоровода» [8, с. 69–70].

Українські вчені, які досліджують феномен українського народного танцю (К. Ю. Василенко, В. І. Дужич-Ніколайчук, Г. І. Кутузова, В. А. Шкориненко), зазначають, що на становлення української культури та її хореографічної складової значно вплинули традиції козацтва. Зокрема, це виявилось в найвідомішому українському танці — гопаку, в якому розкривається прагнення до вільного пориву, стихійності і якому властиві імпровізаційність та ірраціоналізм. У цьому впливі виявляються відмінності російської народної культури від української. Якщо в Росії козацтво залишилося

маргінальною силою, що нерідко конфліктувала з іншим простором російської культури, то в Україні запорізьке козацтво стало однією з найважливіших культуротворчих сил, а козацька епоха — одним з найплідніших етапів розвитку української культури.

Досліджуючи символіку українського народного танцю, К. Р. Кіндер довела, що його національна самобутність зумовлена специфікою світосприйняття і світопереживання українців, зокрема такими характерологічними особливостями українського художнього мислення, як декоративність, поетичність, емоційність.

У танцювальних творах це втілюється в таких якостях: «... природність, антропологічність тілесної пластики, замріяна протяжність ліній, рослинна примхливість малюнків і побудов, і водночас, екстатичність, віртуозна чіткість, майстерність і артистичний блиск» [7, с. 13].

Для розуміння зумовленості народного танцю національним характером важливе усвідомлення того, що народний танець, як складова народної художньої культури, має її істотні ознаки, серед яких В. Є. Гусев, зокрема називає зв'язок з трудовою діяльністю, природним середовищем і соціальною практикою народних мас, їх громадським і сімейним побутом, усім життєвим устроєм, що визначає своєрідний «прикладний» характер усіх видів народної творчості [5, с. 108–109]. «Народная жизнь не знала деления на материальное и духовное производство и, соответственно, ее духовная культура была неразрывно связана с культурой материальной», — справедливо стверджує М. Ю. Спіріна [17]. У такому контексті особливого значення набуває висновок у К. Р. Кіндер щодо характеру українських народних танців про те, що в них переважає символіка, пов'язана з культом родючості [7, с. 14]: «Опоетизоване благоговіння перед рослинними силами природи, пов'язане з переважно землеробським характером культури слов'янських етносів, відбилосся і в назвах цілої низки українських танців: «Пшениченька», «Ой, у полі жито», «Горошок», «Мак», «Зелений шум», у яких заковдано поетичне, майже «тактильне» відчуття навколишнього світу» [7, с. 9].

Народний танець, на думку М. Я. Жорницької, в усі часи складався та розвивався під впливом історичних, соціальних і географічних умов життя конкретного народу, містив у собі відбиток місця й часу, національних традицій, психології, системи художнього мислення народу [14, с. 123].

Аналогічно В. А. Литвиненко стверджує: «Кожний народний танець будь-якої країни несе в собі національні особливості, специфіку рідної природи, життєвого устрою, звичаїв, побуту, моральних, етичних і естетичних поглядів і переконань народу. Мова цього танцю — манера виконання, темп і ритм рухів, жести, музика, міміка, костюм, композиційна побудова — усі ці елементи відображають саме національні риси характеру й образу» [11, с. 230].

Таким чином, і національний характер народу, і його художня культура, зокрема танці, зумовлені конкретними умовами його культурно-історичного буття. Проте в цій зумовленості є певна ієрархія.

Як справедливо стверджує російська дослідниця Я. В. Петроченко, в кожному народному танці обов'язково наявні деякі етнічні константні пластичні одиниці, які сформувалися на ранніх етапах зародження етносу, в процесі його адаптації до природних і соціальних умов. Ці етнопластичні константи народного танцю можуть дещо змінювати свій «одяг» під впливом різних культурно-історичних умов. Проте саме вони і складають інваріантну основу танцювальних традицій того або іншого народу, нації [15, с. 398]. Водночас зрозуміло, що пластичні танцювальні рухи походять від ментальних станів, що означає ієрархічну підпорядкованість танцю характеру народу.

Отже, зумовленість форм і змісту народного танцю можна подати у вигляді схеми: культурно-історичне буття народу — його національний характер — народна художня культура, зокрема народні танці. Схеми свідчить, що національний характер опосередковує вплив культурно-історичного буття народу на процес формування його хореографічної культури, так само як індивідуальні характерологічні якості людини, що сформувалися під впливом обставин життя, відбиваються на результатах її діяльності. З метою аналізу форм і змісту народного танцю необхідно звертатися до феноменології національного характеру конкретного народу.

#### Список літератури

1. Аристотель. Политика // Аристотель. Соч.: в 4-х т. — Т.4. / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура. — М. : Мысль, 1983. — 830 с. — (Филос. наследие. Т, 90). — С. 38–57.
2. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Григорович. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.
3. Вышеславцев Б. Русский национальный характер // Вопросы философии. — 1995. — № 6. — С. 112–114.
4. Гнатенко П. И. Национальная психология. — Днепропетровск: ДГУ, 2000. — 213 с.
5. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В. Е. Гусев. — СПб., 1993. — 111 с.
6. Дейкер Х. П. И. Национальный характер и национальные стереотипы / Х. П. И. Дейкер, Н. Х. Фрейда // Современная зарубежная этнопсихология / Под ред. С.А.Арутюнова и др. — М. : ИНИОН СССР, 1979. — С. 23–44.
7. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / К. Р. Кіндер. — К., 2007. — 19 с.
8. Климов А. А. Основы русского народного танца / А. А. Климов. — М. : Искусство, 1981. — 270 с.
9. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. — Кишинев: Штинца, 1977 — 215с.
10. Кузьмін М. М. Структура ментальності та трансверсальне управління / М. М. Кузьмін // Публічне управління: теорія та практика: збірник наукових праць Асоціації докторів наук з державного управління. — Х. : Вид-во «ДокНаукДержУпр», 2010. — №3–4. — С. 52–59.

11. Литвиненко В. А. Мова національного танцю / В. А. Литвиненко // Культура і мистецтво у сучасному світі: Збірник наукових праць. Наукові записки КНУКіМ. — Вип.12. — 2011. — С. 227–232.
12. Морина Л. П. Мифология и феноменология танца: дис. ... кандидата филол. наук : 24.00.01 / Лариса Павловна Морина. — СПб., 2003. — 191 с.
13. Морина Л. Ритуальный танец и миф / Лариса Морина // Религия и нравственность в секулярном мире. Материалы научной конференции. 28-30 ноября 2001 года. Санкт-Петербург. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. — 2001. — С. 118–124.
14. Народные знания. Фольклор. Народное искусство: свод этнографических понятий и терминов / Общ. ред. Ю. Бромлея и Г. Штробахера. — Вып. 4. — М. : Наука, 1991. — 168 с.
15. Петроченко Я. В. Народный танец в современных условиях: к вопросу о понятии и методологии исследования / Я. В. Петроченко // Культурология, культура и искусство в современном российском социуме. Сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции «Культурология в социальном измерении» (Кемерово, 16-17 февраля 2007 г.). Часть 2. — Кемерово, КемГУКИ, 2008. — С. 391–401.
16. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций / В. В. Ромм. — Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. — 456 с.
17. Спирина М. Ю. Народная художественная культура: теория и практика в современном социуме [Электронный ресурс] / М. Ю. Спирина. — Реж. доступа: [http://www.shkolaremesel.varkhangelske.ru/konfa\\_doklad\\_spirina1.html](http://www.shkolaremesel.varkhangelske.ru/konfa_doklad_spirina1.html)
18. Швецова А. В. Національний характер як предмет соціально-філософського аналізу : автореф. дис. ... д-ра. філос. наук: 09.00.03. / А. В. Швецова. — К., 1999. — 35 с.
19. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / В. О. Шкоріненко. — К., 2003. — 18с.

*Надійшла до редколегії 06.03.2013 р.*

УДК 7.097+37.034 (477)

А. В. ЗАЙЦЕВА

### МОРАЛЬНИЙ ЗМІСТ ПЕРЕДАЧ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

*Розкривається морально-етичний потенціал телевізійної продукції, адресованої дитячо-юнацькій аудиторії, та обґрунтовується необхідність морального змісту передач українського дитячого телебачення.*

**Ключові слова:** *культура, мораль, українське дитяче телебачення, морально-естетичне виховання, соціалізація, телевізійна продукція, моральний зміст, інформаційна безпека.*

*Раскрывается морально-этический потенциал телевизионной продукции, адресованной детско-юношеской аудитории, и обосновывается необходимость морального содержания передач украинского детского телевидения.*

*Ключевые слова: культура, мораль, украинское детское телевидение, морально-эстетическое воспитание, социализация, телевизионная продукция, нравственное содержание, информационная безопасность.*

*The moral and ethical potential of the television production, addressed to children and youth audiences, is revealed and the necessity of the moral content of Ukrainian children's television programs is substantiated in the article.*

**Key words:** *culture, morality, the Ukrainian Children's Television, moral and aesthetic education, socialization, television production, moral content, information security.*

Фактична втрата монополії держави на засоби масової інформації початку 1990-х рр. минулого століття й руйнівний вплив стихійно-ринкових відносин на сферу духовного виробництва позначилися на моральній культурі українського суспільства й передусім молодій його генерації. В умовах стрімкої масовізації видовищної сфери культури, особливо телебачення, компенсаторно-розважальна тенденція витіснила традиційні світоглядно-просвітницькі настанови класичного мистецтва. Практично неконтрольовані вплив стандартизованих стереотипів західного маскульту й мережі Інтернет поставили на межу занепаду духовність молодіжної телеаудиторії. Найекстремальнішим його виявленням стали поширювані рецидиви інфоігromанії. Стурбованість таким станом речей зумовила ухвалення в січні 2004 р. Закону України «Про захист суспільної моралі» і створення відповідальних за його впровадження державно-громадських структур [3]. Унаслідок об'єктом табування стали й деякі найпопулярніші донині зразки радянської кінотелевізійної анімаційної продукції (наприклад, образ вовка із мультсеріалу «Ну, постривай!»), які прищеплюють нібито небажані моделі суспільної поведінки.

Тому особливо актуалізується значення сучасного дитячого телебачення в справі морально-естетичного виховання й ефективної соціалізації підростаючого покоління, формування свідомого громадянина правового демократичного суспільства, здатного конструктивно реалізовувати свій особистісний потенціал у напрямі суспільного прогресу, здійснювати самостійний моральний вибір. Відтак, винятково важливим є дослідження морально-етичного потенціалу адресованого дитячо-юнацькій аудиторії телевізійної продукції. Постає необхідність комплексного філософсько-культурологічного дослідження проблеми. Зазначене зумовило й вибір мети статті — виявлення морального змісту передач вітчизняного дитячого телебачення.

Розглядаючи головні світоглядні особливості телепродукту, призначеного для дітей та молоді, С. Безклубенко, О. Квашук, Л. Костилова, О. Мізерна, Л. Чорна, О. Шайкіна та ін. аналізують його громадське значення та принципи виробництва щодо суспільного блага. Цей масив літератури неоднозначний, у ньому висловлюються різні точки зору на вплив телебачення у формуванні особистості дитини та шляхи розвитку сучасного телебачення. Однак у згаданих вище



працях недостатньо уваги приділяється вивченню морального змісту українського телебачення, не виокремлюється його роль у досягненні необхідної для молоді людини духовної безпеки.

Згідно зі справедливим судженням відомого українського естетика і культуролога С. Безклубенка, телебачення, як масовий вид мистецтва й засіб відображення, осмислення та дослідження соціальної дійсності, потужний канал масової комунікації, спрямований на молодіжну аудиторію, є найконцентрованішою об'єктивацією сучасних культурно-інформаційних технологій. Широке застосування новітніх технічних прийомів (рух камери, сполучення загальних і крупних планів з домінуванням останніх, стрімка зміна ракурсів, одночасна передача з кількох просторових позицій, монтаж живого зображення з кінокадрами, використання потужної відеотехніки тощо) мають сприяти активному емоційно-естетичному впливові на глядачів, особливо дітей і молодь [1].

Аналізуючи вплив телевізійного продукту на формування моральних якостей і естетичних цінностей у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, українська дослідниця О. Шайкіна ґрунтується на положенні, що діти дошкільного й молодшого шкільного віку є такою категорією населення, яка зазнає інтенсивнішого телевізійного впливу. Дуже важливий, на її думку, той факт, що й досі сучасні діти надають перевагу радянським дитячим телефільмам, мультфільмам, які продовжують сприяти вихованню багатьох високих моральних чеснот: доброти, шляхетності, чесності, сміливості, людського співчуття тощо.

Згідно з програмою дослідження, дітям запропонували вказати героїв мультфільмів, що демонструвалися на каналах «Ніколодіум» і «Фокс кідз», на яких вони б хотіли бути схожими. 67% дітей нікого назвати не змогли, тобто в цих мультфільмах вони не знайшли позитивного героя, що слугував би зразком для наслідування. 24% дітей звернулися до вітчизняної мультиплікації, причому практично всі вони ідентифікували себе з позитивними героями й назвали якості, які їм найбільше імпонують [13, с. 365].

Цілком можливо, отримані дані пов'язані з особливостями національного менталітету юних громадян, що складався під впливом вітчизняної культури. Те, що в західній ідеології — усталений агрибут (наприклад, своєрідне розуміння таких понять, як «честь» і «шляхетність»), українськими дітьми не сприймається на підсвідомому рівні, оскільки є чужим для їхньої ментальності. Однак немає гарантії, що в разі тривалого впливу на свідомість дитини подібної телевізійної продукції вона зможе виробити імунітет проти чужої їй моралі.

Про потужний вплив телевізійних програм на моральне становлення дітей та підлітків ідеться в дослідженні О. Невмержицької. Згідно з її даними, у вільний час 80,5% підлітків дивляться телевізор замість таких видів діяльності, як читання книг (27,7%) і періодики (22,3%), спілкування з друзями (60,9%). Батьки, вчителі недостатньо уваги приділяють питанням розумного використання

телебачення у вихованні дітей і не допомагають їм у виборі цікавих та корисних телевізійних програм [9, с. 7].

Дослідник Р. Немов наголошує, що дитячий вік є сенситивним періодом у розвитку особистості, зважаючи на механізми соціокультурного наслідування й закріплення форм суспільної поведінки. Людина завжди повинна бути здатною вбачати в подібних собі позитивне, відтворювати й реалізовувати його. За браком батьківської уваги, морально-культурною адаптацією молоді опікується функціонуюча система телебачення [10].

Вивченню психологічних чинників впливу телебачення на становлення моральної свідомості молодших школярів присвячене дисертаційне дослідження О. Квашук. У ньому доведено, що телевізійна реальність є важливим чинником розвитку моральної свідомості особистості. Автор визначив психологічні механізми впливу телевізійної реальності на розвиток моральної свідомості особистості через сприйняття моральних якостей героїв мультфільмів. Критеріями оцінки моральної свідомості молодших школярів можуть бути: гуманність епізоду, його осмисленість, обґрунтованість, реалістичність, емпатійне співпереживання героїв; задоволення від цікавої сцени, моральних вчинків героїв, їх моральних якостей [8].

Телебачення, як естетично синтетичне художнє явище, тобто поєднуючи засоби виразності таких видів мистецтва, як кіно, радіо, література, театр, образотворче мистецтво, музика тощо, надає змоги глядачеві виробити комплексне уявлення про об'єкти і явища дійсності. Завдяки цьому ефекту сприйняття глядач може ніби переноситися безпосередньо на місце конкретних пережитих подій, переймається новими естетичними і моральними враженнями й емоціями, ознайомлює з новим життєвим досвідом інших осіб. Найціннішою є ця особливість телепростору для дітей і підлітків, про що зокрема свідчать соціологічні дослідження.

Проте в умовах сучасного комерціалізованого телепростору посилюється небезпека прискореної релятивізації духовних цінностей і розмивання традиційної системи світоглядних координат, у якій здійснюється моральний вибір між добром і злом. Дедалі поширюється спрIMITизовано-гедоністична психологія — зведення різноманітних людських потреб до отримання насолоди, оснований на біологічному тлумаченні людини як суто природної істоти. Такий заіндивідуалізований гедонізм споріднений з етичним релятивізмом.

Альтернативою зазначеним явищам мають слугувати змістовно насичені й привабливі за формами навчально-виховні та розважальні програми для дітей і юнацтва. Створення цієї корисної телевізійної продукції на законодавчому рівні запрограмоване Законом України «Про телебачення і радіомовлення» від 21 грудня 1993 р. Цим документом задеклароване також створення в Україні державного регуляторного й контролюючого органу в системі електронних ЗМІ — Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення [3]. На замовлення пізніше створеного Державного комітету

телебачення і радіомовлення України за спеціальною Програмою опубліковані певні соціально значущі видання. Відповідно до зазначеного Закону, кожен ліцензент телевізійних каналів повинен випускати в ефір передачі, потрібні для нормального фізичного, розумового, морального й естетичного розвитку дітей та юнацтва, не допускати програм, які викликають жахи, містять сцени вбивства, фізичного та психологічного насильства, смакують сексуальні збочення тощо. Має послідовно реалізовуватися інформаційна безпека України — ефективний морально-психологічний захист дітей і юнацтва. Адресовану молодіжній аудиторії мас-медійну продукцію слід виробляти й використовувати згідно з високими педагогічними принципами. Насправді здебільшого ідею, зміст і стиль передачі диктує її спонсор, орієнтуючись не на її моральну цінність, а на власну вигоду [5].

Указ Президента України «Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян» (2000) спрямований на необхідність наукового осмислення процесів духовного оздоровлення сучасного українського суспільства, на завдання, які стоять у зв'язку із цим перед освітою і вихованням, засобами масової інформації [11].

Важливим аспектом функціонування телебачення є впорядкування трансляції телереклами на дитячому телебаченні. Перенасиченість екранного простору медіа-комерційним продуктом небезпечна щодо формування продуктивної уяви та творчих здібностей дітей і підлітків. З прикрістю доводиться констатувати, що технологи телевізійної реклами здебільшого вдаються до нагнітання психічних станів залежності, тривоги й інших негативних реакцій людської психіки. Телемедійні рекламатори, прагнучи досягнення своєї ринкової мети, свідомо нехтують моральними принципами, спекулюючи на привабливості «забороненого плоду» й апелюючи до низьких біологічних інстинктів [12].

Безперечно, будь-яка сучасна реклама за своїм змістом є ідеологічною. Її трансляція супроводжується порушенням віртуального світу, домінуванням псевдокультурних споживацьких цінностей. В умовах такого негативно-сугестивного впливу людина втрачає свої індивідуально-вольові якості [7, с. 161].

Корисним є, зокрема, цілеспрямоване рекламування поживних продуктів харчування для дітей, інтелектуально насичених іграшок і розваг, спортивно-оздоровчих закладів для підлітків та юнацтва, мистецьких комунікацій тощо.

Сучасний телевізійний програмний продукт, призначений масовому глядачеві, має виконувати місію соціокультурного інтегратора й вихователя народу України. Причому залучати до спілкування з дитячо-юнацькою аудиторією, особливо в рамках загальнонаціональних телеканалів, слід лише кваліфікованих професіоналів і людей, небайдужих до справи морально-естетичного виховання. Лише за цієї умови батьки довірятимуть ліцензованим телевізійним каналам.

Програмним з-поміж документів із захисту прав дитини є спеціальна Конвенція, прийнята Генеральною Асамблеєю ООН 20 листопада 1989 р. і ратифікована Верховною Радою Української РСР 27 лютого 1991 р., в якій на рівні міжнародного законодавства сформульовані головні гуманітарно-правові засади виживання, розвитку та захисту дітей.

Законодавчі акти суверенної України забороняють телевізійну продукцію, яка здатна спровокувати громадян до аморальних вчинків та злочинів. Електронні й інші засоби масової інформації застерігаються від демонстрації дитячо-юнацькій аудиторії телепередач, які містять пропаганду насильства, жорстокості, порнографії тощо [3]. Але О. Білоус констатує порушення статті 41 Закону України «Про телебачення і радіомовлення» про заборону передач (фільмів), що можуть завдати шкоди фізичному, психологічному, моральному розвитку неповнолітніх, стверджуючи, що зарубіжна вакханалія на українських телеканалах набула агресивно-затяжного характеру [2].

Брак високоякісних дитячих телефільмів, пізнавально-розважальних і музичних програм спричиняється передусім значними кошторисними витратами на виробництво цих телепередач. Бракує грамотно розроблених проєктів, спроможних не лише компенсувати фінансові витрати, а й забезпечити моральний інтелектуальний приріст суспільної свідомості молоді. В умовах фактичної відсутності фахівців-сценаристів та режисерів-постановників єдиним виробником дитячих телевізійних програм залишається держава. Її ж нинішні фахові й фінансові можливості не дозволяють належним чином забезпечити молоду генерацію українців цікавими за змістом і формою телевізійними програмами.

Найактуальнішою потребою й стратегічним завданням реалізації концепції розвитку дитячого телебачення є забезпечення належного інтелектуального й художнього рівнів українського дитячого ефіру. У свій час на радянському телебаченні практикувалася висока вимогливість до дикторсько-ефірного мовлення, особливо в процесі підготовки та випуску дитячо-юнацьких телевізійних програм. Сучасні ж філологи і педагоги стурбовано констатують край низький рівень загальної й особливо мовної культури в побуті і, як наслідок, — в ефірі. Спостерігається постійне порушення граматичних і лексичних норм, недбалість сценічно-ефірної мови, її засміченість словами-паразитами [6].

Загальновідомо, що саме мова формує морально-етичні основи людини, духовний вимір її буття. Вона є найголовнішою духовною домінантою будь-якої нації, запорукою збереження її самотождності й генетичним кодом, у якому не лише зберігається та накопичується культурно-історична інформація, а й окреслюється духовно-інтелектуальна запрограмованість на майбутнє. Згідно з даними психологів, суспільна поведінка дітей формується практично до першого року їх життя й значною мірою залежить від тієї звуко-візуальної інформації, яку вони отримують іззовні, зокрема по телевізору.

Емоційна реакція дітей може залежати не лише від переглянутих програм, а й від реакції на них батьків та інших членів родини. Тому перегляд фільмів жахів малими дітьми, навіть випадковий, категорично забороняється в умовах суворого державного контролю. Нині стрімко актуалізується ідея дитиноцентризму — суспільних уявлень про дитину та її потреби, що характеризуються сприйняттям дитинства як самоцінного етапу людського життя. Дитина має сприйматися як символ чистоти і щирості, вимогливої батьківської любові.

В Україні постала необхідність розробки спеціального програмного документа, який містив би концептуально мету, принципи й функціональну специфіку телебачення для дітей і підлітків. Важливість його диференціюється новітньою модернізацією соціокультурної й освітньої сфер життєдіяльності українського суспільства, демократизацією управління процесами навчання й виховання. Зважаючи на віково-психологічну специфіку дитячої телеаудиторії, потрібна теоретична й практична інтеграція традицій сімейного виховання й інновацій сучасної шкільної освіти, конкретних педагогічних зусиль та ефективної програмної політики дитячого телерадіомовлення в єдиний розвивальний процес.

Спільні освітньо-виховні зусилля сім'ї, школи і засобів масової інформації, зокрема телебачення, неможливі без цілеспрямованої опори на загальнолюдські й національні культурні цінності. Процеси духовно-морального становлення сучасної особистості відбуваються в умовах збалансованого інформаційно-освітнього простору. Тому актуалізуються й прищеплення «соціального імунітету» молодій українській людині, світоглядно-психологічний захист дитини від негативних впливів глобалізованого інформаційного середовища.

Сучасне телебачення спроможне динамізувати засвоєння дитиною сукупності традиційних культурних цінностей і заглиблення у феноменологію української цивілізації. Зазначений процес гармоніює з активним залученням підростаючого покоління до світу загальнолюдських цінностей, його інтеграцією до світового співтовариства на засадах толерантності, сучасної культури міжнародного спілкування й плідного діалогу національних культур.

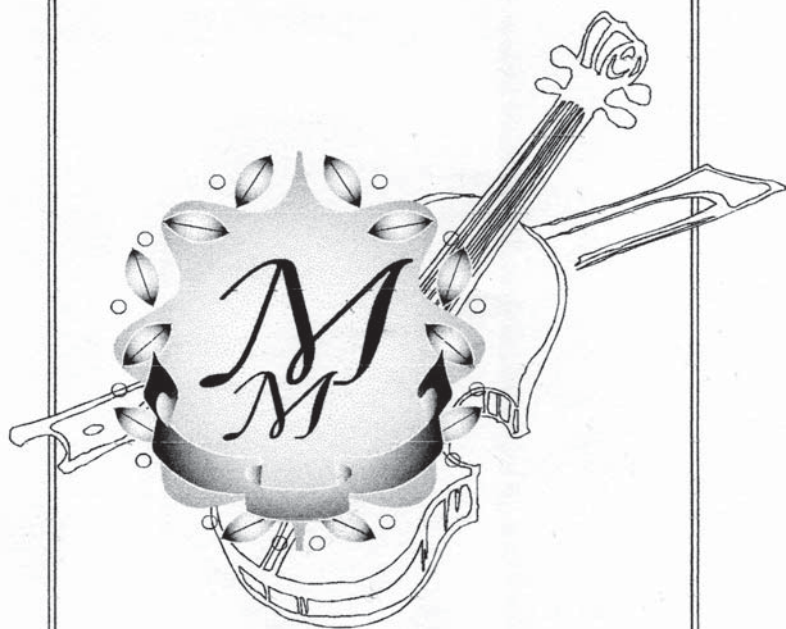
Отже, зміст українського дитячого телебачення має ґрунтуватися на принципові соціального й морального захисту та творчого розвитку особистості дитини. Тому й дитяче телебачення повинно бути розвиваючим, а його потенціал — підпорядкованим досягненню взаємозалежних цілей — формуванню дитини як особистості та її успішній соціалізації. Особливе значення слід надавати самоусвідомленню дитини як діяльного суб'єкта культурного поступу людства. У процесі розбудови українського дитячого телебачення на державному рівні слід наполегливо турбуватися про розширення обсягів телефіру для дитячо-юнацьких передач, їх належний морально-естетичний рівень.

## Список літератури

1. Безклубенко С. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Безклубенко. — К. : Альтерпрес, 2004. — 328 с.
2. Білоус О. Телебачення і радіомовлення у навчальному процесі / О. Білоус // Телевізійна й радіожурналістика. — 2002. — Вип. 4. — С. 108–120.
3. Закон України «Про захист суспільної моралі» // Голос України. — 13 січня 2004 р.
4. Закон України «Про Національну раду України з питань телебачення і радіомовлення»: За станом на 10 трав. 2005 р. / Верховна Рада України. — Офіц. вид. — К. : Парлам. вид-во, 2005. — 18 с.
5. Закон України «Про телебачення і радіомовлення»: за станом на 12 верес. 2008 р. / Верхов. Рада України. — Офіц. вид. — К. : Парлам. вид-во, 2008. — 50 с. — (Закони України).
6. Захлюпана Н. Дитячі передачі і державна мова / Н. Захлюпана, О. Щирба // Вісник Львівського університету. Серія філол. — 2004. — Вип. 34. Ч. II. — С. 392–396.
7. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. — К. : Оріане, 2000. — 448 с.
8. Квашук О. В. Психологічні чинники впливу телебачення на становлення моральної свідомості молодших школярів : автореф. дис. на здоб. Наук. ступ. канд. психол. наук: спец. 19.00.07 «Педагогічна та вікова психологія» / О. В. Квашук; Прикарпат. Нац. ун-т ім. В. Стефаника. — Івано-Франківськ, 2008. — 20 с.
9. Невмержицька О. В. Розважальні програми центральних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.07 «Теорія та методика виховання» / О. В. Невмержицька; Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2006. — 20 с.
10. Немов Р. С. Психологія / Р. С. Немов. — М. : Просвещение, 1995. — 491 с.
11. Указ Президента України «Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян» / зі змінами, внесеними згідно з Указом Президента 1195/99 від 17.09.00 № 574/2000 від 07.04.2000.
12. Чорна Л. Чи дивитися дитині телевизор?: [Про негативний вплив телебачення на психофізіологію, психіку та поведінку людини] / Л. Чорна // Дошкільне виховання. — 2003. — № 11. — С. 21–22.
13. Шайкіна О. О. Про вплив телебачення на формування моральних якостей і естетичних цінностей особистості дитини дошкільного і молодшого шкільного віку / О. О. Шайкіна // Проблеми загальної та педагогічної психології. — К., 2004. — Т. 6, ч. 4. — С. 364–368.

*Надійшла до редколегії 04.04.2013 р..*





*Музичне  
мастецтво*

УДК 681. 817. 6

С. В. ПЕТРИК

**ТЕНДЕНЦІЇ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ В СУЧАСНІЙ  
ВІРТУОЗНІЙ ДОМРОВІЙ МІНІАТЮРІ**

*Розглядається творчість визнаного композитора, блискучого виконавця-віртуоза і педагога Валерія Івка. Композитор проникає в ідіоматику сучасної музичної мови, фольклорні пласти музичних діалектів, музику побуту й в академічні напрями творчості.*

**Ключові слова:** бартоківська модель, тарантельна ритміка, епіграф, скрипково-цимбальна фактура, вербункош, архаїчна мелодія, старовинне рондо.

*Рассматривается творчество признанного композитора, блестящего исполнителя-виртуоза и педагога Валерия Ивка. Композитор проникает в идиоматику современного музыкального языка, фольклорные пласты музыкальных диалектов, музыку быта и академические направления творчества.*

**Ключевые слова:** бартоковская модель, тарантельная ритмика, эпитафия, скрипично-цимбальная фактура, вербункош, архаическая мелодия, старинное рондо.

*Examined work of the acknowledged composer, brilliant performer-virtuoso and teacher Valery Ivko. A composer with lightness worms into idiomantiku of modern musical language in the folklore layers of musical dialects, in music of way of life and in academic directions of work.*

**Key words:** bartokovskaya model, tarantel'naya rhythmic, epigraph, skripichno-cimbal'naya invoice, verbunkosh, archaic melody, ancient rondo.

Актуальність дослідження зумовлена динамікою інструментального обігу сьогодення, коли стрімко академізуються народні інструменти, а музичне життя України демонструє вrostання звукової виразності означених інструментів у концертні програми як соло та виконання творів у класичних жанрах професійної музики. Посилення впливовості в популярній музиці фольклорних тамбуроподібних типологій стимулює поширення використання інструментів, які складають спадщину грецько-візантійської органології, плодом якої, безумовно, є й українська чотириструнна домра-кобза.

Об'єктом розгляду є мелодійна виразність музичного мислення в проєкції на специфіку домрового репертуару в академічному вжитку сучасних вітчизняних музикантів.

**Мета** дослідження — характеристика виразної специфіки домрової мелодійності, що відображає «зв'язок часів» старовини й сьогодення в царині уявлень про відродження на початку ХХІ ст. давніх здобутків музичної мелодійності.

**Конкретні завдання:** узагальнення даних про актуальні музично-інтонаційні пошуки музикознавства початку ХХІ ст. й усвідомлення місця в них для домрової виразності, а також особливостей домрового репертуару в академічному вжитку щодо виразних якостей мелодійності музики цього роду.

Методологічною основою дослідження є праці представників інтонаційної школи Д. Андросової, Є. Браудо, Т. Кюрегана, Д. Маркової, Н. Морозевич.

Практичне значення праці зумовлене головною ідеєю дослідження — осмислення здобутків художньої практики сьогодення в контексті культурологічних надбань сучасного музикознавства й особливо тієї його частини, яку умовно називають «виконавським музикознавством» відповідно до його орієнтованості на потреби виконавського мистецтва.

Будь-яке явище музичного мистецтва слід вивчати з урахуванням загальної тенденції розвитку культури суспільства, його історії та традицій. Тому, коли розглядаємо домру як академічний інструмент, завжди звертаємося до історії андріївського колективу. Оркестр В. В. Андрієва, який виник на національних засадах, став явищем інтернаціональним. Слід відзначити величезний вплив, який мав цей колектив на формування й трансформацію інструментарію інших народів і культур. У багатьох національних оркестрах в Україні, Середній Азії та на Закавказзі створювалися струнно-щипкові інструменти на зразок андріївських.

В історії виконавства на домрі можна визначити три напрями: академічний, народний та естрадний. Академічний напрям мав потужний імпульс розвитку в 30-х рр. ХХ ст.: в Україні створювалися центри з підготовки музикантів-професіоналів, виконавців на народних інструментах. У 40-х рр. ХХ ст. відкрито відділення народних інструментів у музичних ВНЗ, відбувся якісний стрибок в осмисленні репертуару академічного напрямку (оригінальні твори, перекладання світової класики, транскрипції).

Новий етап розвитку оригінального домрового репертуару збігається з початком 60-х рр., коли домристи почали виступати із сольними концертами у філармонічних залах. Серед таких виконавців, насамперед, слід згадати Федора Ігнатовича Коровая, Бориса Олександровича Міхеєва, Валерія Микитовича Івка й ін.

Відповідно до активного розвитку професійного домрового мистецтва виникла нагальна необхідність у високо змістовному репертуарі, спеціально створеному для цього інструмента: лише такий репертуар може всесторонньо розкрити можливості домри й водночас у всій повноті виявити виконавську майстерність домристів.

В Україні домрова література в професійній музиці склалася значною мірою на основі творів «генія домри», як образно висловився доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського М. А. Давидов, Валерія Івка — заслуженого артиста України, професора, завідувача кафедри народних інструментів ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

Колін Купер під час гітарного фестивалю в Ньюкастлі в травні 1993 р. писав: «Композиції Валерія Івка для цього феноменального

інструмента, виконання яких так вразило аудиторію, можуть бути поставлені в один ряд з творами Сарасате, Бартока, Шостаковича».

Творчий внесок геніального майстра В. Івка в домровий репертуар свідчить про певний перелом у професіоналізації — академізації цього інструмента.

Музика В. Івка прикрашає сольні концерти автора та його учнів, звучить на міжнародних і всеукраїнських фестивалях, є обов'язковою програмою на конкурсах різних рівнів, виконується на сценах України і Європи [4, с. 240].

Творча продуктивність композитора впродовж понад трьох десятиліть залишається дуже насиченою і стабільною. Перелік творів є переконливо-вражаючим навіть для професіонала, який повністю присвятив себе створенню музики: Фуга для домри соло (1967), Канон для домри соло (1967), Сонатина для домри і фортепіано (1968), Allegretto для домри соло (1968), Прелюдія для домри соло (1968), Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано (1969), «Репліки» для домри і фортепіано (1969), Концертино для домри з оркестром (1970), шість романсів на слова Меліса Джевдета Андая (1971), Варіації для оркестру народних інструментів (1972), Поема-концерт для домри з оркестром (1980), «Коло» для двох домр (у співавторстві з Б. Міхеєвим) (1982), Концерт-токата для домри з оркестром (1983), Соната для двох домр (1994), Епіграф і тарантела для домри і фортепіано (1998), Симфонія-концерт для камерного оркестру (2000).

Твори В. Івка складають значну частину сучасного домрового репертуару. У пошуках власного голосу, індивідуальної місії композитор з легкістю проникає в ідіоматику сучасної музичної мови й фольклорні пласти музичних діалектів, а також у музику побуту і в академічні напрями творчості [1, с. 16].

Серед багатьох його композицій особливе місце у творчій практиці посідає цикл «Епіграф і тарантела», який виконується на конкурсах різних рівнів. Написаний дуже зручно й ефектно, з віртуозною частиною *presto*, яка є основною, означений цикл демонструє єдність традиційних академічних форм, національний фольклоризм, «терпку» ладову мову музики ХХ ст. в певній непорушності та єдності складної метафори. А наявність останньої із часів бахівської риторики була «критерієм майстерності», високого художнього композиторського вміння.

Народжений на українському півдні, з культурного оточення увібравший особливого роду європеїзм українського стилю, спрямований на взаємодію з російською культурою в традиціях Слобожанщини Валерій Івко на прикладі «Епіграфа і тарантели» продемонстрував широкі можливості інтегративної культури, яка містить різнонаціональні й водночас чітко виявляє рідну ментальну зорієнтованість.

Концепція фактури співвідношень засобів виразності свідчить про «бартоківську модель» — відповідними стилістичними «унгаризмами» і хроматичним перетворенням жанровості, як у самого

Бартока. Тут за фігурами музики ХХ ст. вбачається потужна романтична основа рапсодії Ліста і схеми вербункош, запозичені великим Лістом [9, с. 632].

Співвідношення повільного патетичного речитативу й швидкої наступної частини знаходимо не тільки в угорському вербункош, а й у молдавсько-румунській дойні, характерній сюїтності вступу українського кобзаря, коли після думної декламації із «жалями» звучали танцювальні мелодії для підвищення тону су драматично налаштованої аудиторії.

Композитор вигадливо обіграє фонічну значущість кварто-терцових співзвучностей акордів мелодійних послідовностей. Це данина пошани творчості Б. Бартока, його знахідкам у «Музиці для струнних, ударних і челести» та «Концерті для оркестру» й ін. [9, с. 529]. Що стосується жанру тарантели, то це танок-знак, який виник на бунтівному півдні, визнаний композиторами-романтиками (Ф. Обером, Ф. Лістом, Р. Шуманом та ін.) як музичний символ революційної несамовитості майже «жертвенного» акту, що відповідає етимології назви танцю. У музиці ХХ ст. «тарантельність» неодноразово використовували як жанрову основу «залізних токат» агресивних і загрозливих фрагментів [5, с. 439-440]. Така тарантельна ритміка є у фіналах Другої симфонії А. Онеггера, сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва й інших композиціях. До другого з названих творів наближена фактура *presto* В. Івка.

Однак загальна композиційна будова твору із цитуванням теми епіграфа (фінал «Концерту для оркестру» Б. Бартока) в кінці композиції наближає українського автора до ідеї бартоківських «форми, мосту» (симетричної побудови з використанням вільної рондальності в цілому) [9, с. 638].

В. Івко у викладенні теми тарантели виокремлює хроматичну нисхідну послідовність  $as1 - g1 - ges1 - f1, e2 - dis2 - d2 - des2 - c2 - h2$ . Таким чином, виокремлена є риторична фігура *catabasis*, причому в «жорсткому» хроматичному варіанті, який позначає покаянне слово, знак гріхопадіння людини [7]. Швидкий темп не тільки посилює жест падіння, а й дозволяє усвідомити стрімкі висхідні фігури (риторичний *anabasis*), які подаються далі й у яких закладена ідея підйому від землі до неба — у швидкому темпі це звучить як зухвальство і гордість.

Перша частина *Adagio*, визначена автором як епіграф композиції, створює скрипично-цимбальну фактуру в дузі вербункош.

Однак вищезазначені аналогії в українській кобзарській музиці дозволяють почути тут і думний мелодизм. Тим паче, що закінчується «Епіграф» репетиційною фігурою в домри, яка нагадує бандурні «жалі» [8]. Цікаве тяжіння композитора до виокремлення опірності є (див. початок) і *f* (фінал «Епіграфу»).

На початку *presto* є явно переводиться зі сфери домінантного ладу «Епіграфа» в домінанту *a-moll* «Тарантели», зрештою *a-moll* та його

мажорний еквівалент A-dur виявляються підсумковим наприкінці твору, що надає фіналу життєстверджувального тону. Адже, згідно з піфагорійською символікою, рівень а – це найвищий духовний рівень, діапазон spiritualis [7]. Автор чітко усвідомлював піднесений спокотувальний характер «завойованої» сфери а після занурення в скорботну й піднесену символіку е f.

Загалом, для побудови presto характерні ознаки «старовинного рондо», тобто багатократного повернення рефрену — початкової теми тарантели — в експозиційному й варіантно-перетвореному вигляді [3, с. 705-708].

Особливої значимості в процесі розвитку набувають акордові послідовності фортепіано, які звучать у низькому регістрі й асоціюються з «моральністю», тобто з музичним символом релігійного морально-очищеного почуття. Тема «Епіграфа» на фоні «Тарантели» такт 205 виконана в традиціях бартоківських фінальних «просвітлень»: мелодія і гармонія діатонізуються, вищезазначений чіткий a-moll і далі A-dur «відсторонюють» жахливі «вихори» танцю-загрози «Presto».

Для виконавців дуже важливо витримувати гранично швидкий темп, без якого зникає особливий тріумфуючий блиск звучання. Природно, що виконавцеві необхідні неабияка майстерність гри подвійними нотами, октавами, демонстрація кульмінацій у кінці твору — і все це без зниження темпу.

Сам автор виконує цей твір «демонічно», з підкресленням мандолінних ударних ефектів, особливо в кульмінації. І це доречно тому, що програмою задана тарантельність, тобто італійський колорит, і це органічно для української чотириструнної домри, яка колись у побуті українських сіл і містечок існувала поряд з мандоліною. І в українському вокалі, й в українській мовній фонетиці є подібність до італійського колориту співу та «вимовляння». Голос домри моделює співочу експресію і показує таким чином «українське belcanto», що природно нагадує італійський мелос.

Твір, який часто виконується на рівні музичних академій — «Щедрівка» В. Івка. Обрядова основа жанру в ньому очевидна [1, с. 92–93], але презентовано в традиції «пісень без слів», тобто інструментального відтворення переважно вокального звучання. Міні-малістські тенденції в українській музиці виявилися в мініатюрних формах хорових майстрів ще на початку ХХ ст., зокрема у творчості талановитого М. Леонтовича. Геніальність «Щедрика» й інших його хорових «мініпоєм» — «вокальних симфоній» полягала в органічному поєднанні значенневої масштабності літургійних форм-жанрів і мініатюризму «тривіального» жанру обробки народної пісні. Автор В. Івко використав достатньо відомий варіант мелодії «Щедрівки», але в пам'яті музикантів цей жанр чітко асоціюється з архаїчною тривучною мелодією, яку застосовував у своїй обробці й М. Леонтович. Привабливість версії Леонтовича відобразилася в п'єсі Івка:



тональність G у Леонтовича — в Івка *ges-moll*, опорність терцових чарунок, симетричні ритмо-мелодії, які створюють ефект синкоп. Функція фортепіанної партії стосовно до солюючої домри визначена на початку як педаль (UCON). Створюється майже сонористичний ефект звукового континууму, який супроводжує мелодійне звучання, що відтворює характер записів співу Оптинської пустині [7], але цю оригінальну фактурну знахідку композитор не зберігає протягом усієї п'єси, а змінює вказаний засіб фактурного розподілу фортепіано і домри мелодійними та моторними перегуками традиційнішого типу.

Повертаючись до початку твору, додатково аргументуємо тезису про особливу оригінальність названого інструментального зачину, оскільки репетиції у фортепіано на одному звуці не є характерними для техніки при цьому інструменті (хіба що коли йдеться про мінімалістську «репетитивну музику») [6, с. 135-137].

Водночас домра вступає мелодійним рисунком, який можна проспівати або зіграти на фортепіано. Так інструменталісти — домрист і піаніст на деякий час немов «міняються» типами техніки, що надзвичайно цікаво і несподівано.

Розгортання теми «Щедрівки» здійснюється по лінії «мелодійного колорування». Варіантне проходження означеної теми урізноманітнюється тональними відхиленнями, зіставленням звучання теми та її варіанта, то в сольовій домри, то у фортепіано.

У цілому, як і в моторних п'єсах, форма «підтягнута» під ідею старовинного рондо, тобто невираженість епізодів як тематично самостійних побудов. Розділ *Des* виокремлюється не тільки тонально, а й мелодійно (звертається увага на квартово-тригонове співвідношення з головною тональністю). Означений контрастний фрагмент у жодному разі не претендує на кульмінаційне положення і тільки відтіняє звороти в розвитку теми рефрену. Правда, в проведенні головної теми в кульмінаційній зоні від такту 50 є вихід у характерні тріольні фігури цього епізоду в *Des* на рівні опорності G такт 58.

Таким чином накладаються додаткові сонатні відношення на рондальну структуру цілого, а означена «щебетлива» тема, вперше показана в *Des*, виконує функцію побічної партії в сонатних відносинах композицій.

Узагалі простежується ідея екстатичного нарощування фактурної і динамічної щільностей від початку й до кінця твору. У цілому помітний зв'язок з екстатикою бахівських форм, які відображають ефекти «пієтизму» [10, с. 153]. Відомо, що пієтисти солідаризувалися із чеськими гуситами, які у свою чергу основувалися на православ'ї як старохристиянській базі церкви. У гуситів у духовному співі гіперболізувався принцип, добре відомий теоретикам православного співу, а саме: «...якщо початком і точкою відліку музики є милування звуком, то початком богослужбового співу є набування тиші й безмовності» [7, с. 82], — і такий підхід передбачає поступове звукове втілення спочатку без звука, а потім з його ущільненням. Це відповідає

уявленням «православної аскетичної практики», що у свою чергу відповідає «ідеї коло обертання молящейся души» [7, с. 75]. Як свідчить текст «Арепагітик» «рух душі буває кругоподібним, коли вона, повертаючись від зовнішнього світу і проникаючи в глибини підсвідомості, зосередившись і поєднавши свої розумні сили, перебуває в постійному кругообертанні. І коли внутрішній образ молитви, набутий безмовною свідомістю, стикається з природним звуком, то звук перестає бути самодостатнім, самоцінним і стає елементом звукового тіла молитви... Молитва завжди слово — навіть, коли це слово немислиме й перебуває за межею можливості людського осмислення» [7, с. 83].

Продовжуючи зміст наведеної настанови, в церковному співі створюється природне *crescendo* в кінці літургії, яка починається з безмовності й тихого співу. Фактура майже всіх творів І. С. Баха демонструє ефект поліфонічної фуги, яка починається одностайно, поступово набирає голоси й ущільнює ритмічну дрібність руху [2, с. 13-39]. Отже, В. Івка успадкував старовинні традиції духовної обрядової музики, підпорядкував загальний план своєї «Щедрівки» означеному принципові «колообертання душі». Підкреслимо також сакральний зміст самої ідеї кола, яка символізує Все, Бога. Такий змістовий підтекст потребує певного співнастрою душі виконавця, котрий покликаний органічно набирати силу, прославляючи Мистецтво до кінця твору. Від репризи такт 140 і до самої коди наростає щільність, набуваються фактурні утворення у фортепіано і домри. Зокрема це акорди домри, які створюють щось подібне на дзвоновий перебіг, тобто класики ігрових фігур, спільних для релігійних обрядів. Безумовно, світський характер музики цієї п'єси відтворює обрядову акцію і відзначається «картинним» ефектом віддаленості останніх 12 тактів: звучання домри «відлітає» у високий регістр, тоді як нетривалі баси фортепіано створюють «віддзеркалення на відстані» нижніх звуків домри. Розглянуті твори В. Івка, на нашу думку, є кращими сторінками творчості цього автора.

Перспективами подальших досліджень може бути розгляд творів великої форми — концертів і сонати.

#### Список літератури

1. Андросова Д. Мінімалізм у музиці: навч. посіб. для вузів мистецтв / Д. Андросова. — Одеса: Астропринт, 2009. — 180 с.
2. Браудо Е. К вопросу о логике баховского языка / Е. Браудо // Временник ГИИИ, вып. IV. «Музыкальное». — Л., 1928. — С. 13-39.
3. Бобровский В. Рондо / В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] ; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 4. — С. 705-708.
4. Варнавська В. Валерій Івка / В. Варнавська, Т. Філатова // М. Давидов. Історія виконавства на народних інструментах. — К.: НМАУ ім. П. Чайковського 2005. — С. 240-241.
5. Кюрегана Т. Тарантелла / Т. Кюрегана // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] ; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 439-440.

6. Маркова Д. Ритм репетитивності у музичному мінімалізмі / Д. Маркова // Метроритм № 1. — К., 2002. — С. 135–137.
7. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужение Московской Руси / В. Мартынов. — М. : Прогресс. — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
8. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Морозевич. — К., 2003. — 16 с.
9. Нестьев І. Белла Барток: Життя і творчість / І. Нестьев. — М. : Музика, 1969. — 789 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2003. — 416 с.

*Надійшла до редколегії 20.03.2013 р.*

УДК 780.64.087.5

А. В. ГЛАДКИХ

### ЗАСОБИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

*Розглядаються особливості роботи над вправами, етюдами, музичними творами.*

**Ключеві слова:** *вправа, етюд, музичний твір, гра.*

*Рассматриваются особенности работы над упражнениями, этюдами, музыкальными произведениями.*

**Ключевые слова:** *упражнения, этюд, музыкальное произведение, игра.*

*The article deals with the peculiarities of work in drills, etudes, musical compositions.*

**Key words:** *drill, etude, musical composition, play.*

Нині в нашій державі створюється нова система вищої професійної освіти на основі європейського досвіду. Сучасна парадигма вищої музичної освіти визначає музичну педагогіку як невід’ємний компонент змісту вищої музичної професійної підготовки. Вона є обов’язковою складовою системи педагогічної науки і вивчає зміст, закономірності, принципи та методи музичного навчання й виховання особистості студента. Саме тому означена тема є актуальною для підготовки фахівця в галузі музичного мистецтва, формування професійної майстерності гри на духових інструментах.

Засоби формування професійної виконавської майстерності на духових інструментах були винайдені не відразу. Вони формувалися, вдосконалювалися разом з еволюцією виконавства, музичної педагогіки й інструментарію. Кожне покоління виконавців, педагогів, фахівців із конструювання духових інструментів робило свій внесок у цю справу, що збагачувало її новими ідеями, теоретичними і практичними досягненнями. Протягом тривалого часу багато педагогічних концепцій як у теорії, так і у виконавській практиці ґрунтувалися лише на гіпотезах та емпіризмі.

Питання теорії і практики професійного виконавства на духових інструментах почав уперше досліджувати професор Московської консерваторії С. Розанов [14]. Паралельно з еволюцією інструментально-духового виконавства формувалася, розвивалася й удосконалювалася методика формування професійної майстерності в працях В. Блажевича [2], М. Табакова [18], М. Платонова [12], Б. Дикова [7], А. Федотова [18], Г. Єрьомкіна [9], Ю. Усова [16].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних положень з теорії і практики виконавства зробили видатні педагоги-виконавці В. Апатський [1], В. Венгловський [3], С. Горовий [4], І. Гішка [4], Г. Марценюк [9], В. Посвалюк [11], І. Пушечніков [12], І. Якустиді [22].

**Мета** статті — у контексті виконавської майстерності розглянути особливості роботи над вправами, етюдами, музичними творами під час гри на духових інструментах.

Гра на духових інструментах потребує від виконавців набуття різних технічних навичок, основаних на точності та швидкості ігрових дій губ, дихального апарату, язика, пальців і органів слуху, тобто всього виконавського апарату музиканта-духовика. Велике значення в набутті таких навичок має систематична робота виконавця над спеціальним інструктивним матеріалом: вправами, етюдами, музичними творами, які належать до засобів формування професійної майстерності.

Складовими такого матеріалу, призначеного для розвитку техніки, є різні вправи. Вони будуються, зазвичай, на багаторазовому повторенні однієї звукової формули і мають на меті:

- набуття виконавського досвіду на типових зразках інструментальної фактури;
- розвиток фізичної тренуваності організму музиканта.

Вправи допомагають виконавцеві чіткіше уявити собі технічне завдання, яке постає перед ним і сприяє свідомому фізичному пристосуванню до них, наявності необхідних музично-слухових і рухових відчуттів для їх вирішення.

Загальне значення вправ полягає в тому, що вивчений за їх допомогою певний музичний матеріал допомагає музикантові підготуватися до виконання технічно складних місць у сольних, камерних або оркестрових творах, таким чином скорочуючи процес їх розучування. Ось чому з першого року навчання на духовому інструменті важливо навчити учня до систематичної роботи над вправами, домагаючись при цьому не механічного вивчення, а свідомого їх засвоєння.

У сучасній виконавсько-педагогічній практиці використовуються різні види вправ. До них належить виконання: тривалих звуків, гам, арпеджованих тризвуків і септакордів, спеціальних аплікатурних, ритмічних і штрихових вправ, різних інтервалів, вправ для опанування мелізмів та інших технічних засобів.

Під час організації роботи над будь-якими видами вправ учневі слід зважати на такі методичні рекомендації:

- вирішальну роль у будь-якому завданні відіграє осмислення цільової настанови, тобто вміння учня зосередити свою увагу на точному виконанні нотного тексту;
- вправи необхідно виконувати щодня, тому що епізодична робота не має практичних результатів;
- щоденні вправи мають бути різноманітними, тобто охоплювати всі види технічних формул, з обов'язковим наголошенням на тих розділах, розвитку яких найбільше потребує певний виконавець;
- кожну вправу необхідно виконувати рівним, тембральним звуком, тому що в іншому разі ускладнюється досягнення професійної звучності під час виконання етюдів і п'єс;
- усі вправи слід грати дуже ритмічно, щоб у будь-якій з них відчувалася чітка ритмічна організація виконання;

Якою б не була вправа (наприклад, технічно складний відрізок гама або арпеджіо, окремих пасаж, складне місце у творі й ін.), процес роботи над нею слід ґрунтувати на початковому повільному програванні, осмисленні всіх деталей, розумінні звукової і рухової сутності вправи. При цьому робота над вправою повинна пов'язуватися з постійним слуховим самоконтролем кожного звука і завдяки багаторазовим повторенням сприяти поступовій автоматизації всіх ігрових рухів.

Незважаючи на очевидну корисність щоденних вправ, деякі учні (а іноді й педагоги) недооцінюють їх значення, вважаючи, що «вправи висушують гру» і для розвитку техніки достатньо грати етюди та музичні твори. Такий погляд, безумовно, є помилковим і ось чому. Під час гри етюдів і п'єс увага виконавця переключається з однієї технічної формули на іншу, стежить одночасно за багатьма деталями виконання. Вправа ж спрямовує увагу учня на досягнення вужчої мети, переважно, на координацію виконавських рухів усередині однієї технічної формули, що, повторюючись багаторазово, надає можливості виконавцеві закріпити її в пам'яті й сформувати фізичну навичку. Саме тому сучасна музична педагогіка розглядає вправи як важливий та ефективний засіб розвитку технічної майстерності учня.

Крім систематичних вправ, для розвитку професійної майстерності слід застосовувати і спеціальну роботу над етюдами.

Етюди мають проміжне положення між вправами і п'єсами. Вони призначені для подолання типових виконавських труднощів і, зазвичай, поєднують у собі технічні та музичні завдання, тому що, на відміну від вправ, в етюдах завжди наявний певний емоційний зміст і помітний музичний образ.

Під час навчання музикантів-духовиків, зазвичай, використовуються етюди найрізноманітніших типів для опанування: звука, техніки пальців, різного метроритму, штрихів, аплікатури, різноманітних інтервалів, мелізмів, оркестрових труднощів та ін. Турбуючись

про технічний і музичний розвиток, педагог має добирати етюди, найкорисніші для певного виконавця, які б сприяли здійсненню поставлених виконавських цілей.

Щоб етюди були максимально корисними, необхідно не тільки правильно підібрати їх для учня, але й ознайомити його з правильною методикою роботи над ними.

Сучасна виконавсько-педагогічна практика основана на тому, що репетиційна робота над етюдом має передбачати три взаємозалежні стадії.

Перша стадія — це попереднє ознайомлення учня з етюдом, коли після першого прочитання нотного тексту визначаються основні цілі цього етюд, котрий має сприяти набуттю певних виконавських навичок.

Після такого попереднього ознайомлення з етюдом і визначення плану розпочинається нова стадія — період ретельної практичної роботи виконавця над нотним текстом. Програючи етюд у повільному темпі й дотримуючи максимальної точності читання нот, необхідно дуже уважно аналізувати всі деталі нотного тексту. Повільне й ретельне програвання етюд з одночасним обмірковуванням виконавських завдань і налагодженням певних рухово-слухових відчуттів дозволяють вирішити одне з основних завдань цього періоду — виявити найскладніші музичні побудови етюд і організувати чітку, продуману роботу над ним. У процесі подолання технічних труднощів окремих частин етюд слід застосовувати методичні прийоми. Наприклад, програвати нотний текст у різних темпах, визначити окремі музичні фрази й окремо працювати над ними, в грі використовувати різноманітні ритмічні та штрихові варіанти, застосовувати спеціальні підготовчі вправи й ін. При цьому необхідно пам'ятати, що правильний і природний спосіб подолання труднощів — у русі від простого до складного, а не навпаки; дуже важливо вміти свідомо з'ясувати причини складностей і знаходити оптимальні засоби їх вирішення.

Здійснивши всю цю «чорнову» роботу над звуковим і технічним відшліфовуванням як окремих, найскладніших музичних побудов, так і всього нотного тексту, виконавець переходить до третьої, заключної, стадії своєї роботи над етюдом. Головним завданням цього етапу, його характерною ознакою є виконання етюд повністю, по можливості без зупинок, із точним дотриманням усіх авторських позначень щодо темпоритму, штрихів, динаміки і фразування. Особливу увагу при цьому слід приділяти питанням зміни подиху, тому що деякі учні під час виконання швидких етюдів набувають поганої навички — робити черговий вдих за рахунок попередніх нот.

На цьому етапі роботи над етюдом виконавець має домагатися відносної закінченості свого виконання, створення і реалізації цілісного художнього задуму. Практично це означає, що під час «наскрізного» виконання нотного тексту слід повністю розкрити характер музики, досягти максимально професійної технічної точності й упевненості виконання.



Методику послідовної роботи над етюдами можна доповнити практичними порадами:

- під час вибору етюдів бажано, щоб їх складність була дещо вища за технічні труднощі п'єс, що вивчаються — у цьому разі забезпечується набуття технічних навичок, що дозволяє виконавцеві під час вивчення п'єс більше уваги приділяти художній стороні справи;
- до практичної роботи над етюдами необхідно ставитися з такою ж вимогливістю, як і до роботи над п'єсами, тобто домагатися їх ретельної обробки й професійного виконання;
- етюди для вивчення мають бути різними за цільовими настановами та змістом, тобто стосуватися найрізноманітніших сторін індивідуальної виконавської підготовки учня; окремі етюди необхідно добирати, намагаючись, щоб вони мали подібні з досліджуваною п'єсою труднощі;
- у процесі роботи над етюдом, з метою тренування виконавської уваги і набуття необхідної фізичної витривалості, корисно зіграти його без зупинок 2-3 рази;
- вивчені етюди учень має періодично повторювати, щоб бути готовим виконати будь-який із них за вимогою педагога або екзаменаційної комісії.

Методика роботи над музичним твором є основою процесу навчання на всіх духових інструментах, оскільки вона слугує найефективнішим засобом художнього виховання учня. За умови систематичного вивчення різноманітних музичних творів він осмислює передачу звуками свого інструмента музично-образний зміст творів; опановує різні види виконавської техніки; набуває вміння висловлювати в процесі гри свої почуття й емоції; знаходить найдоцільніші засоби роботи над нотним текстом та ін. Педагоги й учні мають чітко уявляти методичні принципи роботи виконавця над музичним твором, що вже склалися в сучасній музично-виконавській практиці.

Роботу над музичним твором умовно можна поділити на чотири взаємопов'язані етапи. Перший — етап попереднього ознайомлення з п'єсою починається з того, що педагог розповідає учневі про композитора, характер музики певного твору, основні деталі його художнього змісту. Після цього учень, на основі свого внутрішнього слуху, повинен прочитати нотний текст, намагаючись уявити контури його реального звучання. Якщо ж розвиток внутрішніх слухових уявлень у цього учня є недостатнім, то слід програвати п'єсу на інструменті. На ранніх етапах навчання це має робити сам педагог, а підготовленим учням корисно програти п'єсу самостійно. У результаті такого програвання учень має хоча б загалом уявити характер музики, темпові визначення, головні темпи, ритміку, динамічні відтінки, а також відзначити для себе основні технічні труднощі, що потребують особливої уваги в процесі подальшої роботи над п'єсою.

Попереднє ознайомлення з новим музичним твором має завершитися формуванням в учнів виконавського задуму або плану подальшої роботи над нотним текстом.

Другий етап роботи над музичним твором пов'язаний з детальнішим його вивченням по частинах. Це найтриваліший і найскладніший період, коли вирішується цілий комплекс виконавських завдань, виконується вся «чорнова» робота з технічного й художнього опанування музики. Під час розучування твору невеличкими частинами, більш-менш закінченими музично-змістовними побудовами (фразами, пропозиціями, періодами та ін.), учень, постійно вслухаючись у музику, має навчитися: правильно виконувати нотний текст з усіма авторськими позначеннями, виявляти найскладніші для виконання фрази і знаходити правильні засоби роботи над ними, визначати роль основних виразних засобів (мелодії, гармонії, метроритму, штрихів, фразування, фактури супроводу та ін.) у розкритті художнього змісту музики.

Для кожного виконання окремого музичного епізоду слід передбачити осмислення тих завдань, котрі необхідно вирішувати в процесі гри. Працюючи над швидкими, технічно складними побудовами твору, доцільно застосовувати різні прийоми опанування музичного матеріалу. Найважливішим із них слід уважати гру в уповільненому темпі, що дозволяє музикантові цілком контролювати всі деталі виконання: якість звука, тембр, ритм, динаміку, звуковисотну інтонацію, промовистість фразування, точність виконання штрихів та ін.

У процесі ретельної роботи над окремими епізодами виконавець, разом з іншими виконавськими завданнями, має виконати ще одне — вивчити нотний текст досліджуваної п'єси напам'ять. Із цією метою необхідно опанувати методику вдосконалення нотного матеріалу, оснований на поєднанні слухових, розумових і рухових дій. Наприклад, спочатку слід програти уривок по нотах в уповільненому темпі, потім, тримаючи інструмент у руках, проінтонувати уривок подумки, спочатку дивлячись на ноти, а потім і без них. Вивчені напам'ять дрібні побудови потрібно постійно збільшувати, тобто приєднувати до них попередні та наступні епізоди. Для перевірки тривалості запам'ятовування нотного тексту слід застосовувати цілеспрямовані, однократні програвання вивчених уривків, домагаючись від учня, щоб він міг безпомилково виконати будь-який із них за вимогою педагога.

Третій етап роботи над твором — це виконання його повністю напам'ять, по можливості без помилок і зупинок, і обов'язково в супроводі акомпанементу. Основним завданням цього періоду є реалізація цілісного художнього задуму, що визначає трактування всіх частин і деталей п'єси, «збирання» їх у єдине ціле. Під час такого «наскрізного» програвання на перший план висувається завдання повного розкриття художнього змісту музики, досягнення максимальної технічної точності, промовистості, впевненості й ансамблевої

узгодженості виконання. Виконуючи твір повністю, учень має звернути особливу увагу на точне втілення авторського задуму, емоційно-логічне осмислення музики, що виконується, виявляти почуття міри стосовно темпів, динамічних відтінків, кульмінацій та інших елементів музичної тканини. Не менш важливою на цьому етапі має стати робота музиканта щодо закріплення твору в пам'яті, запам'ятовування всього нотного тексту. Із цієї метою доцільно використовувати два такі варіанти: по-перше, програвати окремі уривки п'єси в дуже повільному темпі, що дозволяє повністю використовувати внутрішнє слухання музичного розвитку; по-друге, використовувати безупинну зміну реальної й уявної гри, коли один невеличкий уривок здійснюється реально, а наступний — подумки та ін.

Працюючи над п'єсою щодо цілісного оформлення, музикант повинен навчитися: відновлювати в пам'яті кожне виконання, стежити за тим, щоб якість програвання щоразу поліпшувалася, точно визначати успіхи і недоліки свого виконання. Без цього складно організувати подальшу роботу над твором, завершенням якої звичайно є його виконання в концерті або перед екзаменаційною комісією.

Четвертий, заключний, етап роботи над музичним твором спрямований на досягнення академічної готовності виконання. На цій стадії програвання п'єси має бути репетицією перед аудиторією, яку слід проводити з повною віддачею, мобілізацією сердечних і фізичних сил. Відомо, що не всі музиканти-виконавці можуть високоякісно виконати твір на сцені. Основною причиною цього є надмірне хвилювання, що порушує звичні нервово-м'язові зв'язки в організмі того, хто грає, сильно сковує виконавський апарат. У виконавців на духових інструментах це виявляється по-різному: одні, хвилюючись, втрачають контроль над своїм виконавським диханням, інші — відчувають сильну сухість язика і губів, треті — втрачають координовану рухливість пальців тощо. Причини надмірного хвилювання залежать від індивідуальних особливостей психіки учня, а також від підготовки твору до концертного виконання на сцені.

Визначити академічну готовність виконання можна за наявністю таких ознак:

- коли виконавець може вільно програти подумки весь твір цілком або будь-який його уривок;
- коли будь-який епізод твору належним чином виконується з першого разу як у нормальному, так і в уповільненому темпі;
- коли учень може виконати декілька разів поспіль, не знижуючи якості гри, будь-який епізод твору;
- коли у виконавця, з набуттям виконавських навичок, зникнуть уявлення про технічні труднощі цієї п'єси.

З метою запобігання можливим невдачам на сцені учням і педагогам необхідно зважати на такі практичні поради:

- музичний твір для виконання на сцені не повинен перевищувати реальних можливостей учня;

- виконавець має добре знати нотний текст твору напам'ять і «обіграти» п'єсу на декількох репетиціях у тому залі, де заплановано виступ;
- інструмент виконавця до моменту виступу повинен бути повністю справним, щоб не спричинити додаткового хвилювання і не відволікати виконавську увагу того, хто грає;
- у процесі гри виконавець має цілком зосередити свою увагу на музиці, тобто не думати про щось стороннє, не звертати уваги на можливий шум або рух у залі та ін;
- для подолання почуття страху кращими «ліками» є систематична сольо-концертна практика музиканта.

За допомогою означених принципів робота музиканта над вправами, етюдами, музичними творами, в основі якої має бути постійна слухова й уявна діяльність, незалежно від його форми та жанру, формуватиме в учня високу професійну виконавську майстерність.

Отже, розглянуто засоби розвитку формування професійного виконавства як узагальнено, так і конкретно до духових інструментів. Із цієї темою пов'язано багато питань, які, безумовно, потребує подальшого дослідження. Автор не претендував на повне їх висвітлення, але намагався розкрити найважливіші з них, щоб полегшити опанування студентами непростой дисципліни, якою є спеціалізований інструмент, і тісно пов'язаної з нею методики навчання гри на духових інструментах.

#### Список літератури

1. Апатский В. Н. Духовое исполнительство средневековой Европы / В. Н. Апатский. // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — К. : КСМШ им. В. Н. Лысенка, 2005. — Вып. 6. — С. 174.
2. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич. — М., 1937. — 171 с.
3. Венгловский В. Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах / В. Ф. Венгловский. — М., 1990. Вып. 103. — С. 103.
4. Гішка І. Формування амбушюра трубача (традиції та базинг): дослід. / І. Гішка. — Львів: ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
5. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
6. Грей Д. В. Блюзовая импровизация : сборник / Д. В. Грей. — Нью-Йорк, 1961. — 91 с.
7. Гурфинкель В. В. Школа игры на кларнете / В. В. Гурфинкель. — К. : Искусство, 1965. — 179 с.
8. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. — М. : ГМИ, 1973. — 75 с.
9. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
10. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство / М. А. Зильберквит. — М. : Знание, 1982. — 74 с.
11. Марценюк Г. Тромбон / Г. Марценюк : навч посіб. — К. : КНУКМ, 2006. — 104 с.

12. Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах / Н. В. Платонов. — М. : Госузгиздат, 1958. — 71 с.
13. Порвенков В. С. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В. С. Порвенков. — М. : Музыка, 1990. — 54 с.
14. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі / В. Т. Посвалюк : Київська школа. Друга половина XIX-XX ст. : навч. посіб. — К. : КНУКіМ, 2006. — 176 с.
15. Пущечников И. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика : учеб.-метод. пособ. / И. Пущечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
16. Пущечников И. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах / И. Пущечников. — М., 1971. — Вып. 3. — С. 74–85.
17. Розанов С. В. Школа игры на кларнете. : для учащихся ДМШ и муз. уч-щ. Ч.2 / С. В. Розанов. — М. : Музыка, 1996. — 158 с.
18. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. — Ч. 1. — 231 с.
19. Теория и практика игры на духовых инструментах. : сб. ст. — К., 1989. — 154 с.
20. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах.: учеб. пособие для муз. вузов / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 97 с.
21. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
22. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам-валторнистам // Теория и практика игры на духовых инструментах / / И. Якустиди. — К. 1989. — С. 10-21.

*Надійшла до редколегії 25.03.2013 р.*

УДК 783.2-53

О. М. КИРИЧЕНКО

### ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ СПІВОЧОЇ БОГОСЛУЖБОВОЇ КУЛЬТУРИ

*Розглянуто питання історії розвитку богослужбового співу, специфіку побутування сучасної богослужбової православної музичної культури.*

**Ключові слова:** богослужбовий спів, церковний хор, православна культура.

*Рассматриваются вопросы истории развития богослужебного пения, специфика бытования современной богослужебной православной музыкальной культуры.*

**Ключевые слова:** богослужебное пение, церковный хор, православная культура.

*The article raises questions history of liturgical singing. The specification of the existence of modern liturgical Orthodox music.*

**Key words:** liturgical singing, choir, Orthodox culture.

Серед авторів, котрі розглядали церковний спів в історичному та мистецтвознавчому контексті, можна назвати

Н. А. Герасимову-Персидську, Т. Гусарук, Л. Корній, Ол. Шевчук, О. Цалай-Якименко. Слід відзначити дисертаційні дослідження В. Гелівері [5] і С. Маркевича [7], присвячені сучасному православному осмогласю і його функціонуванню в сучасній богослужбовій практиці Православної Церкви України і Росії, дисертацію В. Бойка, де охарактеризовано еволюцію православної духовної музики в Україні в XVII–XXI ст. [2]. У сфері сучасного музикознавства відомі праці Є. Герцмана, котрий досліджує жанрову систему церковної музики [4].

Водночас, не написано праць з ґрунтовним аналізом сучасного побутування церковного співу, його ролі в культурі незалежної України. Не досліджувались й проблеми, характерні для сучасного етапу розвитку православної музичної культури, зокрема її теоретичний та практичний аспекти. Актуальність теми підтверджує й кліросна практика автора.

**Метою** статті є виявлення особливостей, проблем, перспектив розвитку православного богослужбового співу на основі аналізу його сучасного стану в культурі незалежної України.

Зважаючи на те, що в сучасному культурному просторі України зберігається тенденція до популяризації церковної музичної культури, церковний спів набуває особливого значення як засіб, який сприяє трансляції християнських орієнтацій, цінностей, зміцненню соціокультурних зв'язків у державі.

Відродження православної культури в сучасній Україні можна простежити на основі традиційних функцій церковного співу та визначення їх місця в сучасному соціокультурному просторі. В українському суспільстві постала необхідність національного осягнення власної історичної долі. Феномен церковного співу суттєво впливав на культуру українського народу на різних етапах її розвитку і фактично формував естетичний та моральний компоненти української духовності. Православну хорову музику можна розглядати як культурне явище, що становить підґрунтя не тільки релігійної, художньої, а й культурно-історичної спадщини українців.

Богослужбовий спів як невід'ємна складова українського національного духовного надбання сприяв прагненню людини до прийняття християнських православних цінностей, бажанню навчитися жити в істинно моральних орієнтирах, у Христі. І. О. Ільїн — російський філософ, письменник, публіцист XX ст. пише: «Этот дух должны были принять люди, чтобы стать христианами, именно этот дух необходим и ныне христианам, чтобы творить христианскую культуру» [6]. Церковний спів, емоційно розкриваючи слово Боже, несе людині принципи християнської любові, світорозуміння, ставлення до людського й природного світу. Саме ці, через богослужбову обрядову практику засвоєні українцями характеристики сприйняття дійсності, стали й результатами православної культури.

У XXI ст. православний церковний спів перебуває в перехідному періоді: від світського — концертної вистави храмового співу — до



виявлення в ньому релігійного духовного змісту, тому відродження культури православного співу висвітлює проблеми, пов'язані з умовами його сучасного побутування, сприйняття та суспільного значення.

Як відомо, в радянську добу історії українського народу було стверджено атеїстичну ідеологію, що визначило відповідне ставлення до всіх атрибутів християнської культури. Практично не існувало умов для повноцінного розвитку православної музики в межах нечисленних храмів, її не схвалювали ні в концертному виконанні, ні в педагогічному репертуарі музичних навчальних закладів. Отже, традицію православного хорового співу підтримувало достатньо обмежене коло вірян.

Тому в умовах масового повернення українців до батьківської віри існуюча музична освіта у світських закладах не в змозі задовольнити потребу людей у набутті навичок хорового духовного співу. За часи незалежності української держави система регентської підготовки значно розширилась, але ще існує безліч проблем, пов'язаних з відсутністю системи залучення широкого кола православних християн до церковного співу. Специфіка предмета полягає в тому, що його комплексне сприйняття можливе за умови тривалого вивчення як теорії, так і практики православної хорової культури, та й побудова системи навчання потребує певного часу.

Сьогодні професійну музичну освіту можна здобути у ВНЗ, де є кафедри церковної музики або духовного співу, які являють собою сукупний досвід створення системної підготовки музикантів та випускають кваліфікованих фахівців хоровиків-вокалістів, а православні курси — співоцих, що знають основи православного богослужіння, мають навички диригування та вивчають предмети, які надають можливості ознайомитися з принципами богослужбової практики та набутти необхідних навичок у межах знання класичного репертуару парафіяльних хорів. Утім, нині в багатьох храмах майже немає регентів, котрі розрізняють бравурні партесні твори та знаменні піснеспіви. Питання смаку для багатьох співаків вирішуються особистісним вибором, а не вимогами професіоналізму.

Важливою проблемою сучасного богослужбового хору є питання репертуару, що, насамперед, виявляється в протиставленні двох співочих традицій: знаменного і партесного співу. Це протистояння визначилось у православних храмах ще у XVIII ст. і свідчить про духовну кризу, яка триває і нині. Відновлення богослужбової практики в 90-рр. XX ст. розпочалося з приходом до храмів численних театральних співаків, вокалістів, професійних диригентів, у результаті чого відродження церковного співу розпочалося з партесного стилю, а лише через кілька років доповнилось зверненням до знаменної традиції. Сьогодні спостерігаються дві паралельні традиції церковного співу, звернемося до авторитетів православної культури.

Так, в Алексія I шлях розвитку церковного співу був позначений таким чином: «Мы должны сделать все возможное для того, чтобы

изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам, столь любезным нашему сердцу верующего и молящегося православного христианина» [1].

З огляду на те, що для співу потрібно набути певного досвіду та мати сімейографії, не кожен співак, через відсутність у музичних навчальних закладах дисциплін з вивчення середньовічних наспівів, може це виконувати.

Для відродження православної співочої культури важливим є не тільки професіоналізм музиканта, але і його духовний стан. Глибоко осмислене розуміння і прийняття душею самого богослужіння — найважливіші аспекти в діяльності регента. Часто регенти, маючи професійну світську музичну освіту, схильні покладатися більше на свій особистий досвід, побажання колективу і музично-естетичні смаки парафіян, ніж керуватися вимогами богослужіння. Виконавство на наших криласах «регентів-самоучок», уявлення яких про церковну музику зводиться до змісту одного-двох збірників пісень, зумовлює непрофесійний, дилетантський підхід до церковного співу загалом.

Однак можна стверджувати, що в сучасній регентській практиці поєднання спеціальної церковно-співочої й академічної музичної підготовки з одночасним знанням основних богословських дисциплін допомагають регентові вільно орієнтуватися в такій специфічній сфері, як богослужіння, що дозволяє сподіватися на відродження церковно-співочої культури в Україні та перспективу збагачення церковного і світського музичного мистецтва вершинними досягненнями.

Богослужбовий спів — мова молитви, клірос — місце Ангелоподібного прославлення Бога на землі. Звідси й сакральне ставлення до участі в богослужінні. З поступом секуляризації, з «оміраченієм» життя церкви, втрачається й трепетне ставлення до криласа. Прот. Анатолій Правдолюбів, котрий склав у 1947 р. «Жизненные правила регента-любителя», приділяв значну увагу як зовнішній, так і внутрішній роботі регента над собою і зі співаками.

Однією з істотних проблем для сучасного богослужбового хору є брак співаків, що особливо відчувається в храмах периферійних, де церковний хор переважно складають люди без музичної освіти взагалі. Та й у великих містах сьогодні на криласі часто стоять професійні співаки, які грішать «балакучістю» за службою, а в співі надають перевагу інтонації, естетичному компоненту, ніж слову Божому. Відсутність кваліфікованих регентів та підготовлених півчих (цього «робочого» матеріалу релігійного обряду) унеможливило побудову міцної стилістично єдиної системи богослужбової практики хорового співу.

Дуже часто в дослідницькій літературі наводяться практичні вказівки, які стосуються технології виконання пісенспівів, якості звуку і навіть особливої дисципліни хористів [3].

Церковний хор — це співочий колектив, місцем діяльності якого є православний храм, а функцією — супровід, що забезпечує емоційну виразність обряду. Отже, церковний хор відіграє в богослужінні

важливу і необхідну роль; хор — не зовнішній придатак храму на зразок орнаменту на колонах або розписів на стінах, а один з невід'ємних компонентів церковного життя, який утілює життєвий нерв церковності і заслуговує на прихильне ставлення до себе.

Істинне значення хору полягає в тому, що він є провідним учителем присутніх за богослужінням, їх керівником, так би мовити, колективним канонархом, або головщиком. Православний хор повинен не відволікати уваги мирян у богослужінні барвами музики, а спонукати до емоційної молитви до Бога, до проникнення в зміст священних піснеспівів. Кожен віруючий на службі в храмі традиційно в сумісному співі як спільній молитві відчуває себе повноцінним учасником літургії — спільного служіння Богові.

Хор богослужбового співу — обрані півчі з віруючих, ядро, центр, від якого виходять статутні співи, хор — це зразок, живий приклад того, як потрібно співати в церкві. Виконувати музичний матеріал, хор має так, щоб віряни, прослухавши, могли опанувати мелодії і в подальшому долучитися до сумісного співу.

У процесі відродження традицій православної співочої практики важливим є звернення до досвіду минулих століть у галузі регентської освіти. Так, серед кращих навчальних закладів другої половини

XIX ст. — періоду піднесення і популяризації грамотності й освіти, які спеціалізувалися на викладанні церковного співу, найперше місце посідало Синодальне училище, що являло собою квінтесенцію церковної музичної освіти, з видатними викладачами, методичними розробками та практичними заняттями.

Завдяки викладачам училища в Києві в 1887 р. при Київському товаристві грамотності було організовано Літні курси церковного співу для вчителів сільських шкіл. Така практика далі тривала в різних містах Росії та України аж до 1900 р. Метою цих курсів було масове навчання основ церковного співу вчителів далеких сіл. Вагомий внесок у розвиток цієї справи здійснив А. Н. Карасьов, котрий доклав неабияких зусиль для ефективності навчання. Відсутність методичних рекомендацій до вивчення церковно-співочих предметів спонукала його створити цілий комплекс власних методичних розробок, які й сьогодні не втратили своєї актуальності, наприклад: «Уроки співу», 1888 р., «Методика співу», 1891 р., «Музична хрестоматія» у двох частинах, 1893 р., «Нотна грамота», 1897-99 рр. Серед видатних діячів у галузі церковно-співочої освіти можна назвати представника відомої української родини — Рачинського С. А. і його школу в с. Татев.

Нині часто виникає питання щодо професіоналізму випускників співочих та регентських курсів і семінарій. Відповіддю на нього є пріоритети сакрального розуміння духовно-культурологічного сенсу служіння співочого над музично-стилістичним. Питання професійно-аматорського ставлення до церковного співу було вирішене поділом хористів на два види: лівий — аматорський — частіше звучить

у буденні дні та правий — професійний — використовується під час недільних і святкових служб. Упровадження різних виконавських стилів в одній церковнопарафіяльній громаді є свідченням продовження практики розриву традиції соборного співу. Цей поділ буденно-святкових богослужінь свідчить і про духовний занепад морального сприйняття кліросного служіння як Ангелоподібного. Така ситуація пов'язана з тим, що значну масу професійних співаків складають люди світські, навіть такі, котрі не поділяють православного світогляду і віри.

Спеціальної термінології для характеристики різних типів церковних хорів не існує, тому доречно використовувати для їх класифікації терміни, які часто вживаються в церковній практиці: «архієрейський» хор (кафедрального собору), «приходський» хор (провінційних парафіяльних церков), «монастирський» хор.

1. Архієрейський хор сформувався в соборах великих міст, де регулярно відбуваються архієрейські богослужіння, завжди багато прихожан. Цей спів відзначається врочистістю, яскравістю звучання великої хорової маси. У цих соборах, зазвичай, співають змішані чотириголосні хорові колективи з численними чоловічою і жіночою групами, солістами з прекрасними голосами та фаховою музичною освітою. Такий хор створюється за принципами формування професійного церковного хору, з урахуванням певних критеріїв — рівня музичної підготовки співака та вкомплектованості партій. Переважно звучать духовні твори концертного характеру видатних композиторів, хорові партії здебільшого подано в подвоєнні. Акордові вертикалі таких хорів охоплюють великий звуковий діапазон — у чотири, а то і п'ять октав (якщо є баси октавісти). Розміщення акордів, зазвичай, широке. Виконавська манера найближча до академічної, чому сприяє наявність у співаків академічної музичної освіти і навичок хорового виконання: «прикритий» звук, ансамблева скоординованість, володіння різними штрихами, різними типами дихання та широкою шкалою динамічних відтінків.

2. Приходський хор можна почути в невеликих храмах провінційних міст і сіл, де проста, тиха атмосфера, де в буденні дні зовсім небагато парафіян. Парафіяльний хор складається, зазвичай, з непрофесійних музикантів, членів общини, співають невеликі хори — скоріше ансамблі. Звучання хору спокійне, камерне. Комплектація хорових партій не є основною вимогою створення приходського хору. Якщо і є чоловічі голоси, то нечисленні. Піснеспіви виконуються повсякденні, простих розспівів. Цей спів близький за духом до народного. У селах основним критерієм зарахування до церковного хору є бажання співати та наявність мінімальних музичних навичок. Зазвичай, співаками таких хорів є жінки старшого віку, котрі мають великий досвід церковного життя та беруть активну участь у житті приходу. Цей тип хору за професійним складом ближчий до самодіяльного хорового колективу, для якого естетичний аспект — головний

фактор, для приходського хору основною є ідея богослужбового співу як ритуального служіння.

Виконавська манера приходського хору так само близька до народної, що пояснюється відсутністю в співаків академічної освіти. Для таких хорів характерний відкритий звук, темпоритмічна свобода, недостатня ансамблева скоординованість, як основний нюанс упродовж усього співу використовується *mf*.

3. Монастирські хори можна почути в монастирях. Цей спів найбільше зберіг свою древню основу, його виконавська манера створює атмосферу відчуженості, споглядальності, молитовної зосередженості, викликає порівняння з тихим горінням свічі. Тут співають хори тільки однорідні — жіночі або чоловічі. Вони можуть бути і чотири-, і триголосними. Складаються піснеспіви з простих, повсякденних чи монастирських розспівів. У великих монастирях є завжди два хори, що співають по черзі — це древня традиція антифонного співу. У маленьких монастирях задовольняються одним хором.

Аналіз співу за богослужіннями в Українській Православній Церкві свідчить, що репертуар сучасних церковних хорів складають високі авторські зразки церковних піснеспівів, гармонізації давніх розспівів композиторів: О. Кастальського, П. Чеснокова, П. Турчанінова, Ст. Смоленського, М. Леонтовича, К. Стеценка та ін. У храмах можуть звучати нові церковні хорові твори. Автори їх — здебільшого регенти церковних хорів чи музиканти-півчі. Насамперед це різні музичні переклади, аранжування відомих авторських чи повсякденних піснеспівів, нові гармонізації гласових мелодій, зроблені для конкретного хору чи певного співочого складу. Є й оригінальні композиції, створені на основі мелодійного матеріалу знаменного й інших розспівів, а також на основі української та російської класичних хорових традицій. Цікавий досвід у цьому напрямі є, наприклад, на регентських відділеннях Києво-Печерської, Почаївської, Одеської, Санкт-Петербурзької духовних семінарій.

Досвід повернення знаменного й інших монастирських розспівів до богослужбової практики відбувається нині в монастирях і деяких приходських храмах. Хоча слід відзначити, що опанування древніх розспівів здійснюється вже через західне музичне мислення, через нотний запис, що, безсумнівно, призводить до перекручування як самих розспівів, так і їхнього сприйняття.

Духовна музика висуває до виконавця особливі вимоги, які зовсім не вичерпуються професійними хормейстерськими навичками, спеціальними регентськими знаннями чи практичним досвідом. Будь-яке виконання — на сцені концертного залу або на криласі, — стає художнім, живим і щирим тільки за однієї умови — глибокого осягнення музикантом сакрального тексту — морально-етичної першооснови православної музики.

Важливо зазначити, що в останні кілька десятиліть активно розвивається і позабогослужбове виконавство таких жанрів церковного

співу, як: канти, духовні пісні. Цей факт свідчить про те, що відбувається відродження не тільки класичних форм православної культури, але й секуляризоване осмислення православних богослужбових піснеспівів, що відображається й у творчості сучасних композиторів: Ганна Гаврилець, Віктор Степурко, Тетяна Власенко, Вікторія Попова, Ірина Алексійчук.

Богослужбовий текст є незмінним і являє собою статистику, музичний матеріал — жива матерія співів, його динамічна складова, найвідкритіший до змін елемент. Текст — основа моральності, музика — основа актуальної стилістики, смаків, притаманних певному історичному етапу. Кожна епоха втілює свій варіант творчого вираження релігійності суспільства, спадкоємно зберігаючи при цьому основні правила богослужбових піснеспівів.

Як свідчить аналіз, для сучасної вітчизняної духовної музики характерна тенденція синтезувати древнє і сучасне, фольклорне й індивідуально-професійне, національне і загальне, особистісне й колективне. Можна сказати, що вивчення традицій, проникнення в таємницю співочого мистецтва, надає композиторам можливості втілювати у своїх духовних композиціях справжні, традиційні, властиві для української культури ознаки православ'я.

Відбулися жанрові перетворення, зумовлені «реабілітацією» християнського світорозуміння, норм релігійної моралі та справжніх цінностей православної культури. Реставруються окремі піснеспіви, що опинилися в забутті, відновлюється розпис (?) у тих жанрах, які тривалий час виконували іншим наспівом (наприклад, київським), створюються цикли і більші циклічні об'єднання. Відбулося відродження древньої православної тематики, канонічних зразків церковного мистецтва, старовинних криласних жанрів. Ідеї морального, духовного подвигу історичних особистостей знову стали прикладом самовдосконалення і духовного становлення українців.

«Умогляд у звуках» — це не абстрактна побудова, вона може бути рівнозначною слову «світорозуміння» і вказує на величезний пласт традиції православного християнства. При цьому варто зазначити, що відхід від традицій у духовній музиці загрожує відхиленням від української релігійної ментальності на користь естетичних новацій у творчості. Тому необхідною умовою збереження православних основ національної духовної музики є наповненість сучасної богослужбової музичної творчості духом традицій, які визначають живий зв'язок поколінь і викликають глибокі релігійно-естетичні переживання, здатні піднести людину до високого рівня спілкування з Богом.

Отже, відродження богослужбового співу — певний історичний етап розвитку не тільки православної культури, а й культури України в цілому.

Наслідування традицій православного співу було й залишається умовою і чинником засвоєння морально-етичних християнських цінностей.



Процес відродження в Україні традицій православної культури зумовив необхідність удосконалення регентської підготовки в напрямі навчання основ церковного співу широких верств мирян.

Важливою особливістю сучасного етапу розвитку православного богослужбового співу є ознаки десекуляризації, що можна вважати результатом процесу відродження традицій православної культури в українській державі.

### Список літератури

1. Алексий I (Симанский). Речь Святейшего Патриарха Московского и всея Руси в Московской духовной академии о церковном пении 18 апреля 1948 г. // Слова, речи, послания (1941-1948). Изд. Московской Патриархии, 1948. — с. 246.
2. Бойко В. Г. Секуляризація православної духовної хорової музики в російській та українській культурі XVII–XXI ст.: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Бойко В. Г.; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2008. — 287 с.
3. Богатенко Я. Работа с любительским хором / Богатенко Я. // О церковном пении, сб.ст. — М. : «Лодья», 2001. — С. 119–136.
4. Герцман Е. Византийское музыкознание / Е. Герцман. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988. — 256 с.
5. Гиливеря В. Е. Осмогласие как интонационная система современного православного богослужения : дисс. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Гиливеря В. Е.; Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. — Новосибирск, 2008. — 322 с.
6. Ильин И. А. Сочинения в 1 От Т. 1. Путь духовного обновления. Основы христианской культуры. Кризис безбожия. — М., 1993. — С. 257.
7. Маркевич С., прот. Осмогласие Киевского Распева: история, современность, пути возрождения / Сергей Маркевич, прот. — К. : Издательский отдел Украинской Православной Церкви, 2010. — 150 с.

*Надійшла до редколегії 25.03.2013 р.*

УДК [781.68+801.73]:785.161

О. П. СМЕТАНА,  
В. Г. ПІДДУБНИК

### ЗНАЧЕННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНИХ ТВОРІВ

*Розглядається проблема герменевтичної інтерпретації естрадних творів.*

**Ключові слова:** інтерпретація, герменевтика, герменевтична інтерпретація, текст, художній текст.

*Рассматривается проблема герменевтической интерпретации в исполнении произведений эстрадного жанра.*

**Ключевые слова:** интерпретация, герменевтика, герменевтическая интерпретация, текст, художественный текст.

*The point of the article considers the problem of art works in their hermeneutic interpretation.*

**Key words:** *interpretation, hermeneutic interpretation, hermeneutic, text, art text.*

Однією з характерних ознак сучасного культурного життя України є розширення міжнародних контактів, зокрема у сфері виконавського мистецтва та музичної педагогіки. Найважливішим суспільно визнаним ґрунтуванням сучасної освіти в Україні є долучення нових поколінь до універсальних цінностей національної та світової культури. У сучасних умовах педагогічної освіти потребують вирішення проблеми гуманізації, відродження національної свідомості, становлення гармонійної особистості. За своєю масштабністю і складністю ці проблеми не мають простих рішень, натомість уже сьогодні, використовуючи творчий потенціал сучасного естрадного мистецтва, можна реально збагатити внутрішній світ людини, сприяти реформуванню її естетичних орієнтирів. Сучасна педагогіка висвітлює провідну роль мистецтва в розвитку особистості, у зв'язку з чим великого значення набувають дисципліни естетичного циклу. А тому одним з головних завдань музичної педагогіки є проблема усвідомлення інтерпретації творів мистецтва.

Актуальність означеної теми полягає в розкритті проблематики розуміння інтерпретації, зокрема герменевтичної, як найважливішої складової процесу навчання вокалу, специфічного підходу до пояснення текстів, значень та смислів виконуваних творів.

**Мета** статті — розкрити набутий досвід розумового та чуттєвого осягнення творів мистецтва, опанувати техніку тлумачення інтерпретаційного мовлення.

У другій половині ХХ ст. в мистецькій педагогіці спостерігається посилення інтересу до проблем інтерпретації художніх та мистецьких творів. Про це свідчить висловлювання відомих педагогів. Зокрема Г. Падалка зазначав: «Важливо вчити студентів художньо-педагогічної інтерпретації музики, вмінню не тільки виразно грати, а й доповнювати музичне виконання словесним поясненням», О. Щолокова наголошувала: «...важливо поєднувати безпосереднє сприймання творів мистецтва з осмисленою і всебічною інтерпретацією їх...».

Проблему аналізу й усвідомлення інтерпретації у своїх дисертаційних дослідженнях розглянули науковці О. Котляревська, О. Плотницька, О. Ляшенко.

Різні аспекти проблеми інтерпретації висвітлено в працях О. Алексєєва, Є. Гуренка, Н. Корихалової, І. Рижкіна. Зокрема О. Алексєєв вважає, що практичне втілення виконавського задуму — ключової ідеї інтерпретації — пов'язане з проблемами музичного розвитку і з тим, «наскільки органічно, переконливо виконавець зможе відтворити процес становлення образної побудови твору».

Ю. Л. Кочнев розглядає інтерпретацію музичних творів, як певну єдність суб'єктивного й об'єктивного, де в кожному окремому разі об'єктом є текст твору, а суб'єктом — конкретна особистість. Щодо

позиції С. Г. Гуренка, то він досліджує питання функцій художньої інтерпретації у виконавському процесі.

Погляди, які набули в теорії виконавства значного поширення, характеризуються спільною ознакою, а саме: інтерпретаційний процес невід’ємний від виконання і повністю може ототожнюватися з ним. Це пояснюється тим, що естетичні цінності виконавського мистецтва невід’ємні від того акту, в якому вони «творять» і поза якого не існують. Крім того, естрадно-вокальне виконавство й інтерпретація — це творча взаємодія, результат якої відтворюється в конкретному форматі живого інтонування та є одним з можливих варіантів утілення музичного твору. Продукт виконавства, виконавська інтерпретація є прямим результатом духовної і фізичної активності виконавця, а не автора.

Інтерпретація — важливе поняття музичного мистецтва. З середини XIX ст. в естетиці, мистецтвознавстві та художній критиці широко використовували поняття «інтерпретація» в поєднанні з терміном «виконавство». «Інтерпретація» і «виконавство» розуміли як такі, що розкривалися в процесі живого відтворення. Пізніше в музикознавстві і художній критиці виконавство розподілили на об’єктивний і суб’єктивний аспекти, де перший пов’язувався з творчістю композитора, а другий, тобто інтерпретаційний — з творчістю виконавця.

Поняття «інтерпретація» стали застосовувати в музикознавстві раніше, ніж у теорії інших мистецтв, зокрема в XIX ст. в художній критиці й мистецтвознавстві поряд із терміном «виконання». Цей факт визначено Н. Корихаловою на основі аналізу словників європейських мов, які наприкінці 60-х рр. XIX ст. почали реєструвати використання терміна «інтерпретація» стосовно музично-виконавського мистецтва. Слово «інтерпретація» слід розуміти як форму індивідуального прочитання, своєрідності артистичного трактування, а смислове значення поняття «виконання» обмежувалося строго об’єктивною, механічно точною передачею авторського задуму [3].

У таких видах мистецтва, як музика, театр, телебачення необхідний виконавець. Тому питання про те, що визначає специфіку виконавського мистецтва, нині потребує вирішення проблематики.

Інтерпретація сучасних естрадних вокальних творів посідає одне з провідних місць у педагогічному процесі, вона є чільним компонентом педагогічної компетенції, а також важливою теоретично-прикладною педагогічною проблемою, від вирішення якої залежить удосконалення різних аспектів освітньої діяльності в практичній перспективі.

Інтерпретація сучасного естрадного твору, його аналіз, сприйняття передбачають наявність у виконавця певного обсягу знань, уявлень, образів, понять. Осмислене визначення нормативно-проблемних та історико-культурних понять може бути підґрунтям нового ступеня естетичного розвитку особистості. Невід’ємною частиною

інтерпретації твору є аналіз його структури, жанру, форми, стилю, виразних засобів. Насамперед, структура інтерпретації, її функції мають значимість у процесі донесення до слухача позиції композитора, визначення ознак, адже і театр, і кіно також належать до так званих інтерпретаційних видів мистецтва [8; 9].

Розкриваючи естетичну природу музичної творчості, слід виокремити вокально-виконавське мистецтво, у контексті якого найповніше виявляються можливості інтерпретації. Зазначимо, що вокально-естрадне виконавство має два, пов'язані один з одним зрізи: форму, тобто процес реального фізичного звучання пісні, і зміст — певну інформацію, яку передає це звучання. У першому разі — «конкретизація» артистом естрадного твору (від лат. *concretus* — реально існуючий, предметний), у другому — її інтерпретація. Музика здатна відображати життєвий зміст та все, що є прекрасним у ній і пов'язане з відбиттям життєвої сутності. Думка про те, що музика виражає тільки почуття, збіднює уявлення про дійсний її зміст. Композитор, аранжувальник, передавши свої уявлення, покладається на сучасного виконавця, який покликаний пробуджувати в слухачів відповідні емоції [5; 7].

Співак може яскраво відтворити всі інтерпретаційні особливості естрадного твору лише в тому разі, коли має високий вокально-технічний потенціал, артистизм і внутрішню харизматичність. А тому естрадний співак має ілюструвати не мелодичний рельєф пісні, а демонструвати її глибоку смислову фабулу, врівноважуючи архітектоніку форми та змісту.

Зазвичай твори виконавського мистецтва невіддільні від того акту, в якому вони «творюються», на відміну від картини або скульптури, що відчужені від їх творця й суб'єктів, котрі їх сприймають. Сольне виконавство — це не тільки діяльність, тобто творчий процес, але й продукт цієї діяльності, створений під час акту творчості. Таким чином, провідною є роль автора (композитора), а продукт виконавства — це результат естетичної й фізичної активності виконавця.

Відтворення образності естрадного твору можна розглядати як побудову моделі, умовного образу повного об'єкта. Художнє відтворення дійсності фіксує як ту чи іншу подію, встановлює зв'язки між фактами, процесами й іншими явищами. Авторська інтерпретація життєвих явищ проникає у виконавський акт як його найважливіший і невід'ємний компонент та органічно зливається зі світом артиста.

Виконавське трактування естрадної пісні не можна вважати чимось застиглим, наданим раз і назавжди. У системі виконавської діяльності інтерпретація естрадної пісні визначає:

- побудову власної виконавської концепції;
- особливі дії, які спрямовуватимуться на її демонстрацію;
- виконавське трактування, що озвучується.

Отже, інтерпретація проходить стадію зародження, коли складаються перші контури вокально-виконавського трактування; етап

становлення, в якому проробляються окремі деталі і поглиблюється виконавська концепція; період уточнення, розвитку задуму і, нарешті, акт матеріалізації в продукт виконавської діяльності.

Відомо, що інтерпретація є предметом дослідження багатьох галузей науки, але історично її виникнення пов'язане з філософською дисципліною — герменевтикою, яка виникла ще в часи античності.

Герменевтика — термін, який тлумачить обговорення тих смислів, які є прихованими, складними для миттєвого, безпосереднього розуміння. У герменевтиці інтерпретація розглядається як спеціальний підхід до пояснення текстів і виокремлюються різноманітні підходи визначення суті і завдань інтерпретації [1].

Основні спрямування науки герменевтики безпосередньо впливають на розуміння та розкриття прихованих і очевидних смислів музичного тексту. Розуміння розкривається під час інтерпретації змісту, значень та смислів тексту. Будь-який вокальний твір є носієм смислової інформації та має мовну природу. Літературна основа твору має велику множинність смислів, де один смисл — прямиий, буквальный, а другий смисл — вторинний, який може осмислюватися лише через усвідомлення та аналітику першого. Таким чином у інтерпретаційному процесі осягнення прихованих смислів потребує глибокої, наполегливої праці виконавця, як інтелектуальної, так і духовної.

Герменевтична інтерпретація — переосмислення, яке відбувається у форматі розшифрування естрадно-вокального твору, що приховується за очевидним змістом. Розшифровуючи такий процес музичного мислення, потрібно з'ясувати для виконавця текст, що містить різноманітність змісту, і лише інтерпретація музичного тексту розкриє глибинно наявні в тексті смисли.

Під герменевтикою розуміють: 1) теорію інтерпретації, 2) одну з методологій тлумачення смислу будь-яких текстів.

Усе це визначає інтерпретацію як основу всіх процесів комунікації, під час якої доводиться розкривати наміри та дії людей, їхні слова, вчинки, продукти духовної, розумової діяльності, твори мистецтва й інші будь-які знакові системи (Г. Г. Гадамер, П. Рікер) [6; 45].

У герменевтиці мова є певним засобом аналізу тексту — предметної основи методології. Літературний текст у герменевтиці розуміється як знаково-символічна система в її культурному й мистецькому контекстах. Пошук прихованого змісту літературного тексту обов'язково має здійснюватися естрадним співаком у процесі граматичного дослідження мови, вивчення історичних реалій та розкриття натяків [2].

Варто зазначити, що досвід герменевтики може бути корисним для мистецької педагогіки та сучасного естрадного виконавства. Герменевтичний підхід — шлях до сприйняття поєднаного з розумінням, де значення і смисл художнього тексту розглядаються як результат діяльності людини. Певний багаж знань, переваг щодо вибору «стратегій інтерпретування» та «внутрішній світ» співака визначають інтерпретації і, водночас, інтерпретаціями окреслюються [3].

Сучасний естрадний співак має усвідомлювати, що будь-який художній текст, покладений в основу пісні, має неабияку множинність смислів, де один смисл — прямий, первинний, буквальный — означає одночасно; другий смисл — непрямий, вторинний, який може бути осягненим лише через перший [4, с.43]. Таким чином, процес осягнення прихованих смислів у виконанні естрадного твору потребує як інтелектуальної, так і естетичної праці. Тобто для виконавця текст містить багатогранність смислів, і саме інтерпретація художнього тексту пісні виявляє іманентно наявні в тексті смисли.

Аналіз наукової літератури свідчить, що в педагогічній науці та мистецькій практиці сольного виконавства нині не існує усталеного, загальноприйнятого педагогічного визначення вищевказаних термінів, а те розуміння, що запропоноване в науково-педагогічних дослідженнях, занадто широке, не є чітким, ускладнене надмірно ємним визначником.

Значення герменевтичної інтерпретації в сучасному естрадному виконавстві набуває актуальності, сприяючи розумінню смислів і значень тексту естрадного твору сьогодення.

Саме така модель сольної інтерпретації естрадного виконавства може мати високу естетичну цінність, оскільки оригінальна інтерпретація естрадного твору оснований на трансформації високоестетичних процесів, з долученням її основних характеристик до сучасних музичних проявів.

Естетична цінність герменевтичної інтерпретації тісно пов'язана зі станом і розвитком сучасної естрадної культури, в якій відбиваються соціальні функції мистецтва.

Перспективи дослідження проблеми пов'язані з поглибленим вивченням та розкриттям герменевтичної інтерпретації вокальних творів у контексті їх структурної, жанрової, історично-суспільної функції. Визначення герменевтичної інтерпретації як чинника мистецької педагогіки, засобу розшифрування музичних смислів допоможе скординувати студентів та педагогів у процесі створення проєкцій і альтернативних інтерпретацій смислів музичних творів у форматі сучасного виконавства.

### Список літератури

1. Бласс Ф. Герменевтика и критика. Пер. с нем. Л. Ф. Воеводский. — Одесса: Тип. штаба Од. воен. округа, 1891. — 194 с.
2. Герменевтика: история и современность. Под ред. Б. Н. Бессонова. — М. : Мысль, 1985. — С. 304.
3. Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — 683 с.
4. Морозов В.П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев. // Вопросы вокальной педагогики, вып.7. — М. : Музыка, 1984. — С.173–198
5. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. — К. : Мистецтво, 1963. — 338 с.



6. Рикёр Поль. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М. : Медиум, 2002. — 622 с.
7. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. — М. : Сов. композитор, 1988. — 384 с.
8. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. — Одесса: Изд-во Одесский гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. — 298с.
9. Щолокова О. Сутність і термінологічна характеристика інтерпретаційного процесу в умовах художньо-педагогічної діяльності / Науковий часопис. — К. НПУ, 2005, вип. 2 (7). — С. 2–14.

*Надійшла до редколегії 13.03.2013 р.*

УДК [78.03.78.071.1] (438)

С. І. ШКОЛЯРЕНКО

### **СТИЛЬ Ф. ШОПЕНА ЯК БУТТЄВО-ХУДОЖНЯ ДВОЄДНІСТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ АКТУАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

*Розглянуто ключові аспекти співвідношення шопенівської особистості та творчості, виявлено актуальні тенденції, пов'язані художньо-буттєвим компонентом у виконавській інтерпретації музики композитора-піаніста.*

**Ключові слова:** *стиль, стилістика, стильне виконання, особистість Ф. Шопена, виконавська інтерпретація.*

*Рассмотрены ключевые аспекты соотношения шопеновской личности и творчества, выявлены актуальные тенденции, связанные бытино-художественным компонентом в исполнительской интерпретации музыки композитора-пианиста.*

**Ключевые слова:** *стиль, стилистика, стильное исполнение, личность Ф. Шопена, исполнительская интерпретация.*

*The key aspects of correlation of Chopin personality and the art are considered, the modern tendencies comprising the living and artistic components in the performative interpretation of the composer-pianist music are specified.*

**Key words:** *style, stylistics, stylish performance, F. Chopin personality, performative interpretation.*

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю узагальнення й систематизації відомостей про співвідношення особистості й творчості Ф. Шопена в контексті завдань виконавської інтерпретації його музики.

Об'єкт вивчення — цілісний стиль Ф. Шопена як буттєво-художня двоєдність.

Предмет дослідження — завдання виконавської інтерпретації, спрямовані на виявлення означеного двоєдинства.

**Мета** — довести необхідність зважати на фактори стилю (особистість) і стилістику (форма, мова) в інтерпретації творів Ф. Шопена.

Завдання дослідження:

1) систематизація відомостей про особистість Ф. Шопена як людини й художника;

2) виявлення співвідношення стилю творчої особистості композитора-піаніста з особливостями мовної стилістики його творів.

Методологічна основа статті — праці Л. Гаккеля, В. Горностаєвої, Й. Гофмана, В. Ландовської, Ф. Ліста, Є. Назайкінського, В. Холопової, Г. Шохмана, К.-Г. Юнга, Б. Яворського.

Наукова новизна визначається розглядом різних аспектів у співвідношенні особистості й творчості композитора, як естетико-культурологічної складової виконавської інтерпретації.

Практичне значення дослідження пов'язане з можливістю використання його положень у курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія зарубіжної музики», «Музична інтерпретація», що читаються для бакалаврів і магістрів ВНЗ мистецтв і культури III-IV рівнів акредитації, а також безпосередньо у виконавській практиці.

Творчий стиль Ф. Шопена — це видатне явище в історії фортепіанної культури. Вивчаючи творчість Ф. Шопена як композитора-піаніста, слід зважати на широкий історико-стильовий контекст, адже вивчається ця творчість із метою досягнення «стильності» виконання, про яку Л. Гаккель пише: «Великою цінністю виконання вважається «стильність». Стильна гра — дуже утішний комплемент. Але про що йдеться? [4, с. 75].

Відповідаючи на це запитання, Л. Гаккель відокремлює такі моменти: 1) осягнення об'єктивної картини авторського стилю, що передбачає: а) ті засоби, які автор добирає серед арсеналу наявних, б) як він ці засоби комбінує й перетворює, в) як за допомогою них складається неповторна форма одного окремого твору; 2) розуміння «стильної» гри як синоніму «виразної гри»; «адже стиль — це не сума формотворних прийомів», а «явище змістовне, зумовлене художнім світом автора, що й відтворює його, автора, образи та ідеї» [так само].

«Об'єктивна картина» стилю автора музики завжди ґрунтується на основі не тільки власне музичного матеріалу, але й у зв'язку із «зовнішніми обставинами» — тими соціально-культурними факторами, впливу яких зазнав на собі творець. При цьому, на думку К.-Г. Юнга, «...творчість великого художника ніколи не вкладається в рамки його біографії. Особистість бере участь у творчості не цілком і не одна, і художника слід тлумачити, зважаючи на його твори, а не на ті особисті конфлікти, які є сумним наслідком того, що він — художник...» [4, с. 47].

Юнгівське «колективне несвідоме», яке звучить у цій цитаті, на музично-творчому рівні розкривається у висловленні Б. Яворського: «Те нове, що творець уносить у музично-відчутний матеріал форми, додаючи з вибору того, що було раніше (причому особливого значення набувають той матеріал і ті прийоми, які залишилися без уваги... попередниками цього автора...), визначають цінність його особистої сутності, яка відтісняється відсутністю того матеріалу, яким він міг, але не побажав скористатися» [4, с. 75].

Поняття «стильне виконання» вживає і Й. Гофман, розуміючи під ним таке виконання музичної п'єси, «в разі якого спосіб вираження

абсолютно відповідає її змісту» [6, с. 63]. Видатний піаніст і педагог спеціально відзначає той момент, що «...спосіб вираження слід шукати й знаходити для кожної п'єси окремо, хоча б навіть йшлося про декілька п'єс, написаних тим самим композитором» [так само, с. 64]. Як приклад Й. Гофман наводить твори Ф. Шопена: «Якщо вам вдалося зіграти стильно один твір Шопена, то це жодним чином не свідчить про те, що ви зумієте так само добре виконати будь-який інший твір, автором якого він є. Хоча загалом манера його письма може бути однаковою в усіх його творах, однак, різні його п'єси помітно відрізнятимуться одна від одної» [так само].

Отже, незважаючи на спільне в точках зору Л. Гаккеля, Б. Яворського, Й. Гофмана на «стильну гру», «стильне» виконання (загальне тут — «виразність»), виявляються й істотні відмінності, суть яких полягає в співвідношенні двох взаємозалежних, але різних за рівнем і значенням понять — «стиль» і «стилістика». Якщо «стиль» — фундаментальна музично-естетична категорія, в центрі якої перебуває фігура творчої особистості, що є «носієм» усієї складної ієрархічної системи музичного стилю, згідно з В. Холоповою, «сходів стильової ієрархії» [19, с. 223], то «стилістика» в рамках стилю є системою формально-мовних прийомів, типових для того або іншого рівня стилю. У цьому й полягає відмінність «стилю» від «стилістики».

Перше («стиль») відбиває «загальне» на рівні індивідуального й оригінального і відрізняється, на думку В. Холопової, двома найважливішими визначальними ознаками, які доповнюють одна одну: «...стиль має внутрішню цілісність, замкненість (1) і є відмежованим від інших стилів (2)» [так само, с. 222]. «Стилістика» ж — це конкретно-мовна реалізація різних аспектів і рівнів стилю. Є. Назайкінський відзначає: «...у рамках стилістично окремого музичного твору національні й історичні стилі, як і жанрові, найчастіше виникають у вигляді узагальнених засад, за кожною з яких стоїть безліч конкретних ознак, форм, образів» [17, с. 208]

«Стильна гра» (Л. Гаккель) і «стильне виконання» (Й. Гофман) виникають на перетині «стилю» й «стилістики». У «стилістично окремому музичному творі» (Є. Назайкінський) мовні засоби виразності постають як даність, але містять у собі й ту «ауру» стильової ієрархічності, про яку пише В. Холопова. Завдання виконавця — не тільки «донести» твір до слухача, але й розкрити виразний потенціал, закладений у його мові та формі.

У такому разі, слід зважати на специфіку виконавського стилю, який не може не бути пов'язаним з іншими «стилями», насамперед, композиторським, а також жанровим, національним, епохальним, на основі яких створюється як сам композиторський твір, так і його «виразне» виконавське розшифрування. Згідно з О. Катрич, «...індивідуальний стиль музиканта-виконавця — це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виразних засобів, яка,

зберігаючи цілісність, функціонує як опорного фактора переінтонування різних композиторських стилів» [8, с. 9].

Найчіткіше діалектика «стилю» й «стилістики» виявляється в «стильній грі» творів тих авторів, які самі були видатними виконавцями, демонстрували «стильну гру» власних творів. Таким був Ф. Шопен, в особистості якого поєднувалися композиторські й фортепіанно-виконавські інтенції, що характеризують і «стиль», і «стилістику» відповідної епохи, позначають перспективи в розвитку провідних тенденцій фортепіанного мистецтва наступного періоду.

Ф. Шопен уже на ранніх етапах свого творчого шляху виявився «акумулятором» ідей і характерних ознак еволюції клавирного (фортепіанного) мислення. Для нього головною у творчості була настанова на глибинні принципи фортепіанної культури як художньо-творчого феномену, а не стилізація під ту або іншу манеру композиторського письма й виконавства.

Якщо говорити про впливи, відчуті Ф. Шопеном, то тут звичайно згадуються Й. С. Бах, В.-А. Моцарт, Г. Ф. Гендель і Д. Скарлатті. Зокрема, В. Ландовська, згадуючи ці імена, порушує питання про попередників шопенівського фортепіанного стилю, й навіть дійшла щодо цього приводу доволі несподіваних для неї самої висновків: «Я тривалий час не наважувалася визнати те, що завжди підсвідомо відчувала. Звикнувши піддавати будь-яке явище об'єктивному аналізу з позицій логіки, я відмовлялася припустити те, що здавалося мені дедалі зрозумілішим. Я намагалася знайти незаперечні докази. Марно. Не можна було відшукати жодного свідчення того, що Шопен, перебуваючи в Парижі, знав і вивчав будь-які п'єси французьких старовинних композиторів або відчував їхній прямий вплив. Нічого цього не було» [12, с. 212].

Аналізуючи праці Ф.-І. Фетиса й І. Мошелеса, які вийшли друком між 1800 і 1850 рр. у Франції, В. Ландовська відзначає, що в них «навряд чи був інтерес до клавесина і його майстрів <...> Отже, Шопен майже напевно нічого не знав про Шамбоньера, Куперена й Рамо, хіба тільки йому випадково були відомі якісь окремі п'єси того або іншого старовинного автора» [так само]. Що ж спільного в «співака Польщі» зі старовинною французькою клавесинною музикою, зокрема Ф. Купереном?

Відповідаючи на це запитання, В. Ландовська звертається до глибинних засад шопенівського стилю, що втілені в його творчій особистості як в особливому індивідуально-творчому феномені. Водночас паралель «Куперен-Шопен» дозволяє сприймати контекст світової фортепіанної культури як безперервного цілісного історико-художнього явища, в якому історичні, національні й індивідуальні стилі композиторів та їхніх шкіл є елементами, «витками» загальної діалектичної спіралі.

Так, у французькій музиці дослідники завжди відзначають перевагу «розуму над почуттям», сувору, розписану в деталях

архітектоніку форми, яка особливо спостерігається в мініатюрах і їхніх циклах. Водночас, у стилях клавесиністів наявна мобільна імпровізаційність, що помітно, наприклад, у тих же самих «нетактованих» прелюдях Ж.-Ф. Рамо. Французькі клавесиністи, як і Ф. Шопен, надавали переваги одному інструменту, хоча самі ці інструменти були різними, поєднаними лише клавійною природою (клавесин — щипковий інструмент, фортепіано — ударний). Однак ця відмінність (і подібність) не перешкодила і Ф. Куперену, і Ф. Шопену добути із цих інструментів «найпіднесенішу, найблагороднішу музику» [так само, с. 213].

Ф. Шопен, як епохальне явище у світовий фортепіанній культурі, персоналізує один з найвищих етапів її розвитку. Згідно з В. Сирятським, фортепіанна культура — художньо-творча система, що має: 1) музично-фортепіанні цінності (фортепіанні твори та їхні інтерпретації); 2) усі види діяльності по створенню, збереженню, відновленню, трансформації, поширенню, засвоєнню цих цінностей; 3) усі суб'єкти зазначених видів діяльності; 4) спеціальні інститути й установи (разом з необхідними матеріальними засобами), що забезпечують цю діяльність [18, с. 5].

У великій за обсягом літературі про Ф. Шопена — монографіях і статтях, мемуарах і біографіях композитора [2]; [10]; [13]; [22] та ін. — підкреслюється його роль як класика європейської та світової музики, а також як представника музичного романтизму в польській музиці, яка саме завдяки Ф. Шопену набула статусу загальнолюдського художнього надбання. Ставлення до Ф. Шопена як до класика визначило й усталені характеристики його особистості та музики, які, хоча нерідко є слухними самі по собі, мають дещо схематизований характер і навіть набувають значення якихось «кліше». Таке, наприклад, ставлення до Ф. Шопена як до винятково «фортепіанного» композитора.

У передмові до видання першого тому «Листів Ф. Шопена» Г. Кухарський звертає увагу на останнє й характеризує це як курйоз. Автор цитує вислів Жорж Санд: «Музика Шопена може звучати «тільки в салоні, винятково в салоні»» [11, с. 21]. Щодо першого ж — «Ф. Шопен — фортепіанний композитор» — наводиться інший вислів Жорж Санд: «Настане час, коли його твори оркеструють, нічого не змінивши в їхній фортепіанній фактурі — і лише в такому разі довідаються про дійсну силу й велич його генія» [так само].

На думку Г. Кухарського, в літературі про Ф. Шопена під впливом Жорж Санд сформувалося дещо викривлене тлумачення образу композитора, «...під впливом якого до нині тією чи іншою мірою перебувають багато біографів музиканта» [так само, с. 20]. У суб'єктивній інтерпретації Жорж Санд Ф. Шопен постає доволі похмурою й відлюдною особистістю «...з обмеженим культурним світоглядом, аристократичними манерами, котрий проводить усі вечори у світі, перед яким він схиляється» [так само].

Ф. Шопен зовсім не був і ортодоксальним католиком, яким зображує його Жорж Санд; згідно з Г. Кухарським, «...усю свідому частину свого життя він, вихований батьком у вольтер'янському дусі, був, по суті, байдужим до релігії» [так само]. Так само «фантастично» приписувати Ф. Шопену «забобонність і сумазбродність слов'янської поезії», як стверджувала Жорж Санд, прослухавши стосовно цього лекції А. Міцкевича. Ф. Шопен був далеким і від «доісторичних жаків» прадавньої слов'янської міфології, а також не був «індиферентним» стосовно інших видів мистецтва [так само].

Зовсім помилкова, наприклад, точка зору про те, що Ф. Шопен не міг дати належної оцінки картинам свого друга Е. Делакруа; згідно із Ж. Санд, «...коли він дивився на картини свого друга, то страждав і не міг знайти для нього слова. Він був музикантом, тільки музикантом» [так само, с. 21]. Зрозуміло, що настільки ортодоксальне твердження навіть у тих біографів Ф. Шопена, які з повагою ставилися до суджень Жорж Санд, викликало сумніви й бажання його пом'якшити: «Було неможливим і диким уважати Ф. Шопена зовсім «сліпим» до живопису й усіх видів мистецтва, крім музики, зобразити його «страждаючим» і «таким, що не знаходить слів», як тільки предмет виходив за межі його професії...» [так само]. В одному зі своїх листів (лист О. Франкомму від 30 серпня 1846 р.), написаному безпосередньо після зустрічі з Е. Делакруа, Ф. Шопен високо оцінює його творчість і демонструє глибоке розуміння мистецтва живопису.

Ф. Шопен не був «індиферентним» і стосовно словесної творчості. У своїй «Методі», чернетки якої збереглися й часто коментуються, здебільшого, польськими музикознавцями, композитор неодноразово висловлюється стосовно вербальної мови, вважаючи її, як і музичну, породженням загальної звукової матерії. Як відзначає Л. Касьяненко, «...про це свідчать вислови композитора, що збереглися в його рукописних чернетках: «вираження наших думок за допомогою звуків», «вираження наших почуттів за допомогою звуків», «вираження думки звуками», «слово народилося зі звука» [7, с. 25]. Ф. Шопен як особистість, наділена винятково тонкою і глибокою «слуховою свідомістю», «свідомістю слуху», — так визначає музичне мислення Т. Чередиченко [20, с. 40], перефразовуючи розуміння філософії М. Мардашвілі як «свідомості вголос» [14], — уважав, що «звук існував до виникнення слова», що «слово є певним родом звуку» [23, с. 7].

Ставлення до музики як до мови, що має, як і вербальна мова, здатність до вираження реального змісту, реальних почуттів, характеризує творчу особистість Ф. Шопена, яка виявляється в його музиці, причому на всіх етапах творчості. Інтерпретація музики Ф. Шопена неможлива як така без розуміння його особливої «фортепіанної мови», головною властивістю якої є її всеосяжна універсальність. Стосовно цього, маючи на увазі не тільки Ф. Шопена, але й інших композиторів, котрим притаманна подібна якість мови, Я. Мільштейн зазначає: «Кожен твір має свою особливу мову, що міститься



в мові його автора... Зрозуміло, є виконавські генії, які за допомогою художньої інтуїції можуть багато чого досягти відразу. Але більшості виконавців, і навіть дуже талановитим, відразу це недоступно. Вони повинні, насамперед, отримати «ключі» до цього автора, пізнати крок за кроком його стилістичні особливості. Лише в такому разі вони зможуть «прочитати» автора без словника...» [15, с. 10].

Міркуючи про особистість Ф. Шопена, В. Горностаєва відзначає у зв'язку із цим: «...з одного боку, головне, що формує наше уявлення про особистість композитора, — його музика. З іншого боку — це уявлення доповнюється відомостями про нього, які ми беремо з інших джерел. Між цими двома джерелами існує певна взаємодія. Перше ознайомлення з музикою, перше знайомство з портретом, перші відомості про життя, листи, спогади сучасників і, водночас із усім цим, відчуття, які народжує в нас музика, — усе разом становить одне ціле, формує наше уявлення про особистість композитора» [5, с. 179].

Поєднуючи враження від найхарактерніших людських рис Ф. Шопена з особливостями його музики, автор відзначає, що, на основі його листів і спогадів сучасників, «...бачиш перед собою людину насамперед з дуже тверезим реалістичним світовідчуттям»; <...> «...здоровий глузд, спостережливість, образні, часто глузливі описи свого життя й оточуючих його людей — ось що характерно для його листів узагалі»; <...> «...здатність бачити себе зі сторони (якість, яку мають далеко не всі) — найвищою мірою типова для Шопена»; <...> «...саме критичний самоконтроль, властивий Шопену, був чудовим камертоном гарного смаку» [так само].

Ф. Шопен, вступаючи на шлях фортепіанного композитора, не міг не зважати на існуючі в той час (30-40-і рр. XIX ст.) тенденції салонності й віртуозності як самоцілі; але вже тоді, як говорить Ф. Ліст, «...він завжди тримався в рамках гарного смаку й завжди був далекий від усього, що могло вийти за його межі» [13, с. 248]. Дендізм («філософія дендізму») Ф. Шопена, що підкреслюють сучасні дослідники його творчості у зв'язку з особливим інтересом до салонної музичної традиції [9], [1, с. 20], можна визначити, розглядаючи особистість композитора в комплексі її «зовнішніх» і «внутрішніх» проявів.

У широкому змісті «дендізм» — «...це культурний канон, що передбачає мистецтво одягатися, манеру поведінки й особливу життєву філософію» [3]. В основі поняття «денді» англійський вислів «jask- a- dandy» - красунчик, чепурун, фронт. Наводячи цю розшифровку терміна, О. Кондратьєва цитує знамениті правила дендізму — кодексу поведінки, що сформувався в Англії на початку XIX ст.: «Дивувати не дивуючись» і «віддалятися, щойно враження досягнуте» [9, с. 63]. Поступово дендізм виходив за рамки зовнішнього «модного» вигляду особистості й завойовував позиції у сферах світогляду та ідеології, стаючи естетичною категорією і впливаючи на творчість художників — літераторів і представників інших видів мистецтва, зокрема музики (Бальзак, Стендаль, Байрон, Равель та ін.).

Більшість ознак, що характеризують денді XIX ст., характерні й особистості Ф. Шопена. Найголовніша з них — незвичайність, геніальна обдарованість, що виявляється комплексно — від манери поведінки до стилю й стилістики, мови, манери виконавства, ставлення до публіки, слухачів музики, інших композиторів, художників, літераторів, усієї тієї аурі, в умовах якої формувався Ф. Шопен як особистість і художник.

Смак Ф. Шопена, що виявлявся в його зовнішньому вигляді й поведінці, у творчості ґрунтувався на бездоганних зразках минулих музичних стилів. Для нього прикладами, «...композиторами, яких він приймав зовсім беззастережно, були Бах і Моцарт. Бетховен, на думку Шопена, вже порушував класичну гармонію рівноваги в мистецтві» [5, с. 180.], про що свідчить запис у щоденнику його друга Е. Делаакруа від 7 квітня 1849 р. Слова Е. Делаакруа щодо цього наводить В. Горностаєва, посилаючись, у свою чергу, на монографію Ю. Кремльова: «Там, де останній (тобто Бетховен) темний і здається позбавленим єдності, він такий не внаслідок так званої дикої оригінальності, за яку його шанують, а тому, що він повертається спиною до вічних принципів; Моцарт же — ніколи» [10, с. 30.].

Це стосується й крайностей романтизму, в якому проголошувалася абсолютна суб'єктивність художника, а з іншого, — виявлялося тяжіння до класицистичних моделей, що надавали зразки чіткої архітектоніки форми, за словами самого Ф. Шопена, — її «єдності», закінченості, легкої сприйнятності, витонченої вишуканості й добірності. Останнє особливо важливо для уявлення про особистість Ф. Шопена, про яку Ф. Ліст писав: «Зовнішня вишуканість такою ж мірою була властива Шопену, як і душевна» [5, с. 181].

«Гармонія внутрішнього й зовнішнього — одна з найхарактерніших рис шопенівської індивідуальності», — пише В. Горностаєва, характеризуючи особистість Ф. Шопена, відзначаючи далі: «... Шопен-людина повністю виражає себе у своїй творчості» [так само]. Ф. Шопен як творча індивідуальність і людська натура характеризується «...винятковою увагою до всього реально людського»; <...> «...саме людськими переживаннями в усьому нескінченному різноманітті неповнена творчість Шопена. Часто вони бувають пов'язані з образами природи, але ці образи, однак, ніколи не стають самодостатніми» [так само, с. 182].

Авторська рефлексія Ф. Шопена є глибоко інтелектуальною за своєю сутністю. Композитор уникає відкритості емоцій, їх пафосної демонстрації, що створює особливу інтонаційну атмосферу його фортепіанної музики. Образне «розшифрування» цієї музики забезпечується в слухачькій свідомості ніби безпосередньо через неї, без «наведених» авторських програм і передмов. Ф. Шопен — «непрограмний» композитор, що відрізняє його від сучасників — Ф. Ліста й Р. Шумана: «Природна стриманість Шопена, його прагнення приховати від сторонніх поглядів своє внутрішнє життя виявляються у відсутності

всякої «зовнішньої» програмності його творів»; <...> «тому інтерпретація його творів містить у собі високий ступінь «суб'єктивного елемента» [так само].

Шопенівська фортепіанна програмність, проте, завжди наявна в його творах, але має при цьому узагальнено-емоційний характер. У ній відбиваються «логіка почуттів», процеси формування й зіткнення емоцій, про що, як відзначає В. Горностаєва, можна здогадатися, маючи на увазі зокрема життєві ситуації, які й вплинули на шопенівські образи [так само].

Зовсім не випадковим, знову-таки у зв'язку із життєвими обставинами, уявляється й подальша відмова Ф. Шопена від написання фортепіанно-оркестрової музики, вершину якої становлять два фортепіанні концерти. У них, як і в попередніх опусах, домінує світла лірика, лише іноді затьмарювана настроями легкого смутку або романтичного томління. Тут, у ранній творчості, Ф. Шопен позиціюється як лірик і навіть «моножанрист», оскільки всі його ранні твори для фортепіано з оркестром основані на перетворенні чітко визначених жанрових моделей.

Подальша творчість Ф. Шопена, вже в рамках винятково фортепіанної музики, так само ґрунтується на сталій жанровій системі, але відрізняється поліжанровим синтезом, у результаті якого традиційні жанри набувають зовсім нових ознак. Детальна робота із жанрами через їхнє перетворення, як уявляється, можлива тільки завдяки концентрації уваги на камерній музиці, в цьому разі, фортепіанній, до якої тяжів Ф. Шопен як видатний піаніст-виконавець. Так виникає й «вододіл» цим зумовлений — 1830-й рік, коли відбулося остаточне повернення Ф. Шопена до фортепіанної лірики, фортепіанної поліжанровості як головних стильових показників його творчого методу. Оркестр, оркестровка потребували від композитора особливої уваги до симфонічної «фресковості», що в принципі було «чужим», далеким від його особистості. Ф. Шопен є творцем такого типу фортепіанного письма, який можна визначити як «внутрішню симфонізацію фортепіано», де зовнішні ознаки оркестральності звучання підпорядковуються головній лірико-драматичній концепції. Здійснення цієї концепції диференціюється за жанрами, в системі яких масштабні драматичні колізії представлені в сонатах і фантазіях, баладах і скерцо, а ліричний нахил у різних його відтінках — у мініатюрах, хоча останні можуть набувати й часто набувають у Ф. Шопена ознак драматичної і навіть трагедійної образності.

Так, у грандіозному циклі «мазурочних» образів відбита, з одного боку, національна польська основа музичної мови Ф. Шопена, з іншого, — основні риси його особистості — реальної людини й великого митця, котрий зумів говорити мовою фортепіано про свої почуття, про оточуючий його світ у всьому різноманітті відтінків і змістів. Аналогічні лінії можна простежити й в інших жанрах фортепіанної музики Ф. Шопена — полонезах, ноктюрнах, етюдах та ін., в яких

емоційний світ композитора розкривається, можливо, не настільки «особисто», як у мазурках, але достатньо для того, щоб бачити крізь призму цих жанрів особистість самого автора.

До якостей шопенівської особистості належить ще одна важлива риса у натурі композитора — «...чітка окресленість і твердість характеру» <...>, «...яка безумовно по-своєму відображається в його творчості» [так само, с.185]. «Чітка окресленість» властива шопенівським музичним формам, де немає самодостатнього значення «емоційного розливу», де конструктивна логіка, незважаючи на технічні інновації, завжди визначає архітектоніку композицій. Це ж стосується й Ф. Шопена-виконавця, який розкривається в разі його порівняння з Ф. Лістом.

Показові слова Ф. Шопена, сказані ним щодо цього Ф. Лістові: «Мене гнітить подих мас, паралізують цікаві погляди, чужі для мене люди. Ти — зовсім інша справа: ти створений для цього, тому що, якщо й не здобудеш відгуку в публіки, то в тебе завжди знайдеться, чим ударити її по голові» [16, с. 87]. Ось чому Ф. Шопену не до душі «велика» концертно-симфонічна музика, і він, створивши на початку свого творчого шляху її яскраві зразки (зокрема обидва концерти), далі трактує фортепіано як єдиний, співзвучний його інтровертній натурі, інструмент суб'єктивно-ліричного висловлення.

Відома бюффонівська аксіома «стиль — це людина» стосується й композитора, і виконавця як творців музики. Однак глобальний характер, властивий будь-якій аксіомі, розкривається лише в певному контексті. Стиль — це людина, яка має певні особистісні якості, що живе в певну епоху, взаємодіє у своїй творчості з культурою не тільки цієї, але й минулих епох, нарешті, яка має талант або геніальність, що розкриваються по-різному на різних етапах творчого шляху особистості.

Стосовно стилю у виконавстві Г. Шохман відзначає: «...усі розхожі формули й рубрики типу «композитор і виконавець», «нотний текст і інтерпретація», «виконавський стиль» <...> є не що інше, як часткові прояви загальної проблеми «...взаємодії часів і особистостей, сформованих цими часами» [21, с. 8]. Невідомо, як конкретно здійснювалася ця взаємодія в музиці, яку створювали, та виконували майстри минулого, в результаті чого, на думку Г. Шохмана, «...взаємодія особистостей зазвичай підмінюється взаємодією стилю та шкіл. З одного боку, на нас тиснуть усталені уявлення про музичні епохи та стилі із жорстко сформульованими характеристиками творчості окремих композиторів, з іншого — з дитинства засвоєні правила й навички, озвучування основних стилів, вироблені тією або іншою виконавською школою» [так само, с. 9].

Усе сказане повністю стосується Ф. Шопена як композитора й виконавця. Риси його особистості, відбиті у творчості, утворюють з останнім буттєво-художню двоєдність. Це визначає для інтерпретаторів музики Ф. Шопена важливість усвідомлення того художнього

факту, що творчість Ф. Шопена є особливою «еманацією» «музичного звукоспоглядання» композитора (вислів Н. Римського-Корсакова). Тип цього споглядання для Ф. Шопена визначається як суто ліричний, суб'єктивний, інтровертний, камерний, який в глибині містить передумови драматизму, масштабної філософічності, високих узагальнень. Це й характеризує особистість і творчість Ф. Шопена як найважливіший етап у розвитку світової музичної культури, що залишається актуальним для сучасності.

У подальших дослідженнях, а також у виконавських інтерпретаціях музики Ф. Шопена, основну увагу слід приділити конкретному змісту його творів, фактурним і композиційним особливостям шопенівського фортепіанного письма, яке, відзначаючись стильовою єдністю, щоразу розкривається своїми особливими гранями. Це сприятиме актуалізації особистості й творчості Ф. Шопена на сучасному етапі розвитку фортепіанної культури як найважливішої складової світового музично-творчого процесу.

#### Список літератури

1. Антонєць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Антонєць Олена Анатоліївна. — Харків, 2006. — 20 с.
2. Асаф'єв Б. В. Шопен. Опыт характеристики / Асаф'єв Б. В. // Шопен, как мы его слышим: Сб. ст. — М. : Музыка, 1970. — С. 46–69.
3. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни / Вайнштейн О. — М., 2005. — 18 с.
4. Гаккель Л. О стильной игре / Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии. — Л. : Советский композитор, 1988. — С. 75–81.
5. Горностаева В. Мысли о Ф. Шопене / В. Горностаева // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи. Выпуск третий. — М., 1973. — С. 178–187.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Гофман И. — Муз. гиз., 1961. — 224 с.
7. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения / Касьяненко Л. О. — К., НМАУ, 2003. — 168 с.
8. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Т. Катрич. — К., 2000. — 17 с.
9. Кондратьева О. Морис Равель и «философия дендизма» [Электронный ресурс] / О. Кондратьева. — Режим доступа: [vestnikram.ru / file/kondratieva.pdf](http://vestnikram.ru/file/kondratieva.pdf). — Загл. с экрана.
10. Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества / Кремлев Ю. — Муз. гиз., 1960. — 703 с.
11. Кухарский Г. С. Шопен Ф. Письма: в 2-х т. Т.1 / Сост., вступит. статья, коммент., хронограф Г. С. Кухарского. — 4-е изд. — М. : Музыка, 1989. — 487 с.

12. Ландовска В. О музыке / Ландовска В. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 368 с.
13. Лист Ф. Ф. Шопен / Лист Ф. — М., 1956. — 248 с.
14. Мамардашвили М. Наука и культура / Мамардашвили М. // Методологические проблемы историко-научных исследований. — М., 1982. — 381 с.
15. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Мильштейн Я. И. — М. : Сов. композитор, 1983. — 262 с.
16. Мильштейн Я. Ф. Лист. / Мильштейн Я. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т.2. М., «Музыка», 1970, — 600 с.
17. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Пособие для ст. высш. муз. уч. Заведений / Назайкинский Е. — М. : Гуманитар. издат. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
18. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва: навч. посібник / В. О. Сирятський. — Харків: Факт, 2003. — 144 с.
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
20. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т.Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб.ст. / Моск. гос. конс. им.П. И. Чайковского; [отв. ред. В .С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40–48.
21. Шохман Г. Размышляя о стиле / Г.Шохман // Совет. музыка. — 1991. — №8. — С. 8–12.
22. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т.2. 1840-1856 / Роберт Шуман; [пер. с нем., сост., науч. ред., вступ. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского]. — М. : Музгиз, 1982. — 525 с.
23. «Metoda» Chopina // Ruch muzyczny. — 1968. — №12. — S. 5–7.

*Надійшла до редколегії 10.04.2013 р.*

УДК 783.2:27–144.892

О. Л. ЗАВЕРУХА

### **«ЛІТУРГІЧНІ ПІСНЕСПІВИ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ЄДНІСТЬ БОЖЕСТВЕННОГО І МАТЕРІАЛЬНОГО**

*Обґрунтовується єдність Божественного та матеріального буття в християнському континуумі світогляду, що втілене в «Літургичних піснеспівах» В. Сильвестрова на рівні індивідуального композиторського прочитання.*

**Ключові слова:** *Логос-Отець, першобраз, споглядальність, часопростір, сучасне хорове письмо.*

*Обосновывается единство Божественного и материального бытия в христианском континууме мировоззрения, которое воплощено в «Литургических песнопениях» В. Сильвестрова на уровне индивидуального композиторского прочтения.*

**Ключевые слова:** *Логос-Отец, первообраз, созерцательность, современное хоровое письмо.*

*This article proved the unity of the divine and material existence in the Christian worldview continuum, embodied in the «Liturgical chants» V. Silvestrov at individual composer reading.*

**Key words:** *Logos-Father, the first image, contemplation, time space, contemporary choral writing.*

Духовна категорія сучасності — серцевина дослідницької діяльності не тільки в науковій практиці, але й нагальна проблема в континуумі християнської теології. Сучасна ідеологія моральності (виявлення матеріальної форми) перебуває на стадії самоствердження особистісного Я, елімінуючи сутність Божественного Буття. Звідси — відсутність духовної вертикалі, яка свідчить про визначальну єдність духу та Логоса-Отця (Божественна категорія)<sup>1</sup>. У сучасному культурному соціумі чільною стає горизонталь, як утілення матеріальних закономірностей існування. І головне завдання музично-культурної практики — надати музиці нового висвітлення, що поверне її до Божества християнської культури, відновлюючи забуту високу красу. Саме такою є музика «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова, в якій досягається єдність Божественного Абсолюту й матеріальної іпостасі. «Літургічні піснеспіви» — заклик, «воспринимающийся как жажда света и совершенства, как сила, расправляющая и окрыляющая душу» [6] з Божественним Абсолютом, що і надає актуальності цій статті.

Об'єктом статті є хорова творчість В. Сильвестрова, а предметом — хоровий цикл «Літургічні піснеспіви».

**Мета** — обґрунтувати цілісність Божественної та матеріальної іпостасі як необхідну умову богословського віровчення раціо й духу, що завуальовано в «Літургічних піснеспівах» В. Сильвестрова.

«Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова являють собою циклічний твір із дев'яти частин з оригінально осмисленою будовою, пов'язаних єдністю замислу — уособлення вищого духовного та матеріально-земного рівнів існування (означена ідеологія твору простежується в православній сутності виникнення двох світів: небесного й матеріального). Тут уособлюється трансцендентна сутність буття через особливі постулати Божественного ества. Духовна сутність пізнається на земному рівні буття.

У «Літургічних піснеспівах» відображені: витончена глибина релігійного споглядання, піднесеність, проникливість особливої, неземної аури (краси), де гамма музичних звуків і тонів утілена як «персона-Ипостась в Божественном Бытии <...>. И в нашем тварном бытии ипостась есть начало, воспринимающее в себя беспредельность. Пред нашим ипостасным-личным духом в пределах земли стоит задание: пробить стену времени и преодолеть порог пространственности» [1].

---

<sup>1</sup> Архимандрит Софроний (Сахаров) ужив вислів «Логос-Отець» [див. 1] стосовно Бога як Творця всієї світобудови, яке використовуватимемо в подальшому щодо Божественної сутності.



У «Літургічних піснеспівах» В. Сильвестрова втілені високі сфери логосу. Архімандрит Софроній (Сахаров) зазначає: «Воістину непо-рушна основа Боговедіння, дана нам через утілений Логос-Отця — Ісуса Христа» [1], — а звідси, логос означається проявом Першо-Абсолюту: духовне споглядання матеріальної субстанції як Бог в особі Боголюдини (курсив З.О.). У творі В. Сильвестрова спостерігається індивідуальне прочитання богословського смислу — аспект не об'єктивного логосу, а його суб'єктивного сприйняття, яке він ви-словлює. Автор, обираючи шлях споглядалної образності, реалізує сучасну систему засобів та прийомів хорового письма:

- акордовий тип викладення (сонористичний звуковий ефект), де важливим стає процес звучання (мерехтіння, переливи);
- реєстрове зіставлення баса і тенора як: зіставлення сфер Божественного та матеріального; безмежний простір Божественного буття;
- у партіях соло — конкретика, оскільки вони, безпосередньо пов'язані зі словом, завдяки якому пізнаємо сутність Божественного, споглядаємо Бога через залишене Ним Святе Письмо;
- секвентний розвиток тематизму соло (побудований на діатонічних і трихордових послівках) уособлює центр-вічність Божественного Буття;
- використання стрибків (септими, сексти) як імітація сходження матеріальної іпостасі (її духовне піднесення) до рівня Божественного Абсолюту;
- прийом rit. — accel. — rit. (постійне його використання) як уособлення свободи в осягненні Божественного Абсолюту;
- нюансування твору, втілене в рамках ppp — p (рідко до mf, f), що є символом таємної сфери та духовної безмежності Вищого Абсолюту.

Споглядання «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова здійснюється в красі звучного акорду (краса звука), відображаючи при цьому першообраз — логос. Початковий виклад фонем у хорі оформлює цю красу втіленням ідеї — викладення акордового споглядання, — наближуючи її до древньо вихідної єдності музики та слова, яка піймає людину над рівнем емоцій.

Кожен номер твору має свої зміст і форму — звідси й різноманітність частин циклу. Однак сутність їх полягає в містичному тайнодійстві спокутної, рятівної любові Бога до нечестивого людства й у відповідному (протилежному) русі стражденної душі, спраглої спокути та спасіння, що завуальовано ідейним викладенням, утіленим у формі твору — циклічності.

У циклічній будові «Літургічних піснеспівів» композитор використовує частини добового та річного богослужбових циклів Літургії, не дотримуючи їх структури. Традиційний добовий богослужбовий цикл складається з таких служб: дев'ятий Час, Вечірня, Повечір'я, Полунощниця, Утрення, перший Час, третій Час, шостий

Час і Божественна Літургія. У цьому циклічному творі використовуються частини Божественної літургії: «Велика єктенія» (тут автор використовує назву католицького обряду «Litania»), «Благослови, душе моя...» (102-й псалом пророка Давида, задіяний як перший антифон Літургії), «Святий Боже» (молитва «Трисвяте»), «Символ віри» (композитор, як і перший номер, називає латиною «Credo»), «Gloria» («Слава»), «Херувимська пісня», «Блаженство» (це молитва розбійника з назвою «Блаженні» структура якої налічує дев'ять Заповідей Блаженства. У богослужбовому каноні «Блаженні» закріплені у 3-му антифоні Літургії «У Царстві Твоєму пом'яни нас, Господи, коли прийдеш у царстві Твоїм» (СР: Лк 23:42), що викладено перед самою молитвою. Композитор використовує лише дев'ять Заповідей Блаженства та переосмислює їх назвою «Блаженство», де, на завершення, додається славослів'я, розділене на «Слава», «І нині») й «Ave Maria» (молитва Діві Марії «Радуйся Маріє» в православному побутуванні, хоча текст тут авторський (невідомого автора) і має певну концептуальну логіку.

У цьому переліку композицій слід окремо розглянути другий номер «Літургичних піснеспівів», що має назву «Чотири духовні пісні». Вони містять такі композиції: «Різдвяна» (тут викладена українська народна колядка «Ой на річці на Йордані» (соло сопрано), що виконується винятково на Свято Різдва Христового); «Дифірамбічна»<sup>1</sup>, «Херувимська» (нетипово активна і жвава композиція не властива жанру); «Аллілуйя» (хвалебна композиція).

Другий номер «Чотири духовні пісні» містить композиції з річного богослужбового циклу (тематична послідовність богослужінь протягом року, в цьому разі «Різдвяна», що виконується на свято Різдва Христового) та добового (про що йдеться вище) «Дифірамбічна», «Херувимська», «Аллілуйя». Отже, другий номер твору являє собою цикл у циклі, що знаменує два світи — небесний та земний. Це відображено, по-перше, емоційною структурованістю циклів: рівень небесний є соборною, ієрархічною, піднесеною, стриманою, відстороненою, надемоційною стійкістю. Матеріалізованому (земному) рівню властива рухлива динамічність.

По-друге, цикл у циклі являє собою розімкнення часу, утворюючи при цьому проміжну відстань між першим світом, у якому музичний пласт існує у відстороненій аурі, та другим, де ключовою стає емоційна аура як уособлення динамічного перебігу матеріалізованого світу.

По-третє, цикл у циклі свідчить про багаторівневість простору означених рівнів. Ідеться про смислову аналогію фрактального

<sup>1</sup> Назва композиції походить від грецької назви «дифірамб» і відповідає бадьорим інтонаціям, що притаманні жанру древньогрецької хорової лірики. Спільність назви композиції «Дифірамбічна» та текстового оформлення матеріалу, взятого із церковного побутування («Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові, нині і повсякчас, і на віки віків. Амінь») — похвала та славослів'я відповідають задуму композитора.

виявлення матеріального рівня у сфері вищого рівня пізнання (Божественного). Світ матеріальний та високий існують паралельно. Світ Божественний досягається матеріалізованим власним внутрішнім «Я» людини через пізнання смислу Божественного (це яскраво виражено в останньому номері «Літургічних піснеспівів» «Ave Maria»), утворюючи з ним нерозривну єдність.

«Чотири духовні пісні» — це втілення матеріального буття в єдності з богословською концепцією (поглядом). Творець світу, містячи всю сутність ества, представляє людину як певний центр, що здатний умістити не тільки множину космічних реальностей, але й повноту Боголюдського буття. Людина, як ціннісна субстанція буття, споглядає Божественний образ, здобуваючи свободу безсмертя.

Частини циклу «Літургічних піснеспівів» сприймаються послідовно, але, згідно зі структурою богослужбового канону, відбувається їх обертання навколо осі. Це так звані градації різнорівневих сфер, у яких спостерігається постійний рух з однієї в іншу, що позначається притаманними твору особливостями. Початковий тематизм викладений за власною гармонічною структурованістю, яка побудована на тритонових поспівках та діатоніці з певною послідовністю викладення. Такий виклад свідчить про кругообіг обох сфер, їх «стрибки» одна в іншу. Тобто ідея твору основана на Божественному рівні Буття, де Абсолютне Першо-Буття іпостасне (сутність Триєдиного Бога: Отця, Сина і Святого Духа). Людина, як уособлення образу Абсолюту, — це особистість-іпостась, що відображається на рівні кругообігу духовно-матеріального як духовне сходження людського до Божественного ества.

Номери циклу «Літургічних піснеспівів» «Litania», «Благослови, душе моя...», «Святий Боже», «Credo», «Gloria», «Херувимська пісня», «Блаженства» й «Ave Maria» знаменують вічність Божественного Абсолюту. Це — свідчення про непорушну основу Божественного. Дивовижно піднесеною є мелодика, що втілює соборно-ієрархічну красу Божественного через споглядальний принцип викладу: А\_О\_М (фонемі), що звучать протягом твору в хорових партіях, це мантра, яка пронизує всі рівні й виміри космосу; соло баритона та тенора позначене секвентним розвитком тематизму, що створюють водночас прийом обертання навколо осі, безмежний, просторовий параметр та ефект відлуння. Це ілюструє регістрове зіставлення соло двох чоловічих голосів, оскільки диакон сам промовляє ці вигуки. Ефект відлуння також створюють імітації. Обертання навколо центра виражається трихордовими поспівками, що позначається як образ упорядкованого космосу, як прояв творіння й відображення надобразу (як фон).

Другий номер «Чотири духовні пісні» (окремий цикл) уособлює тварно-сутнісну ідеологію існування, що виражається у творі емоційно у рухливому темпі всіх чотирьох частин. Велике значення тут має богословська концепція, яку розкриває прп. Григорій Синаїт: «слідвало бы нам принявшим духа жизни о Христе Иисусе, чистою

в серце молитвою Херувимски беседовать с Господом; но мы не разумеем величия, чести и славы благодати возрождения, и не заботясь о том, чтобы возрасти духовно через исполнение заповедей, востечь до состояния умного созерцания, предаемся нерадению, через что впадаем в страстные навыки, и, таким образом, низвергаемся в бездну нечувствия и мрака» [2]. Сам Всевишній надає нам змоги впасти у безодню, щоб вирватися душею з тілесних кайданів гріха й осяятися безмежним духовним таїнством, що втілюється в покаянні, прощенні гріхів. У світі цієї люмінесценції матеріальна субстанція постає як виявлення стражденності Боголюдини, через яке нам дарується благодать Логоса-Отця.

Музичний темп протягом звучання неодноразово змінюється за принципом чергування частин (повільний та рухливий) і прийомом прискорення-сповільнення (*rit. accel. rit.*), використаними в кожній частині циклу. По-перше, музика Божественного рівня — просвітлена, вільна від суєтності світу, з використанням повільних і величальних темпів (у цьому творі: *adagio, andantino, larghetto, maestoso, moderato, meno mosso*), спокійно відсторонених та благородно стриманих. Повільний темп надає відчуття «розширення часу» як утілення безмежності Божественності. Рухливі темпи (*allegretto, allegro*) — це символ живого матеріального світу з утіленням безладу та невпорядкованості людської сутності, владарюванням емоційності матеріальної субстанції.

По-друге, чітка метрична структура та витриманий танцювальний темп. Усі темпові відхилення, так чи інакше, поєднані з вокальною музикою, допомагають глибше розкрити слово-логос, тобто те, чого в танцювальному жанрі не існує. Для розкриття словесної функції необхідно більше свободи, яка повністю досягається в творі даними засобами музичної виразності.

По-третє, якщо звернутися до основ духовної музики, до церковного розспіву, відомо, що вона не записувалась. Не існувало ні ритму, ні чітко визначеної структури. Мислення було поспівочне, фразове, а всередині цієї фрази існувала цілковита свобода. Розспіви, які нині нотно фіксуються, не передавалися нотами. Їх фіксація — допоміжний момент у збереженні початкового походження. Якщо, наприклад, поспівочний рух здійснюється співом угору, то його переміщення відбувається за допомогою ковзання вгору, ніби роблячи глісандо у вільному, не обмеженому його русі. Завдяки цьому принципу досягається повне темпове та ритмічне звільнення на рівні імпровізаційності. Це те, чого прагне композитор у використанні прийому *rit. accel.*, створюючи при цьому сучасний алеаторичний принцип метро-ритмічної структури, досягаючи свободу в просторовому вимірі, що перебуває в Божественному Абсолюті. Звідси, досягається цілісність світогляду стародавнього та сучасного мислення.

По-четверте, композитор у шостому номері («Gloria») використовує прийом поспівочої секвенції в притаманній їй послідовності

(через один номер). У шостому та сьомому («Херувимська пісня») номерах означеного принципу тематизму немає. Соло задіяне, але його градації проходять у різних емоційних станах, хоча сповнені споглядальної благоговійності Божества. У восьмому («Блаженства») та дев'ятому («Ave Maria») номерах знову використовується цей прийом, причому в останньому номері його викладено в дзеркальному відображенні з рухом згори вниз, досягаючи цілковитого єднання матеріальної іпостасі з Логос-Отцем (про що зазначено вище).

По-п'яте, в номері циклу «Gloria» слід звернути увагу на назву твору (в перекладі означає «Слава»). Для неї характерні величальні мотиви, звучне й енергійне звучання. У цій частині твору втілюється спокійний, витриманий характер, що відповідає християнському світовідчуттю. У богослов'ї музика направлена на позаемоційну структуру, якій притаманний споглядально-стриманий характер. Це символ вічності, що властивий лише Божественному Абсолюту як «некое море сущности, неопределимое и бесконечное, простирающееся за пределы всякого представления о времени и естестве» [8]. Знову композитор використовує принцип стирання часових меж, але його трактування базується характерно композиції з усталено-традиційним викладом.

По-шесте, композитор використовує у творі дві «Херувимські»: одна в циклі другого номера, а інша — як самостійна частина циклу. Між ними простежується невідповідність благоговійному стану, вони відмінні: одна в *allegro*, інша — темповою відповідністю, що притаманна власне «Херувимській» у богослужбовому побутуванні, але не відповідає повторюваності. Це індивідуальна композиторська трактовка, яка має певний смисл. Ці «Херувимські» символізують: 1) просторовість двох сфер; 2) прийом стирання меж між матеріальною та Божественною іпостасями; 3) арку як утілення небесного сходження матеріального світу до духовного через прагнення духу до Божественного ества.

У християнській традиції «Херувимська пісня» повільніша, розспів ніша. Означені «Херувимські» відображають певні суперечності; застосовуються моменти з добового («Херувимська» як самостійна частина) та річного (з другого номера, що символізує матеріальну доктрину) циклів. У цих частинах стирається часова просторовість як утілення єднання матеріальної сфери з Божественним Абсолютом.

По-сьоме, в дев'ятому номері «Ave Maria» використана богословсько-термінологічна назва молитви (в цьому разі католицька назва «Молитва», а в православному побутуванні — «Богородице Дево, радуйся»), а зміст її — суто поетично-авторський, що свідчить про відсутність означеного тексту молитви в канонічній структурі. У композиції прихована філософська концепція. Композитор зіставляє дві сфери буття — високу (викладення музичного матеріалу, аналогічного до попереднього) та матеріальну (авторський текст), які здійснюються в єдності (в одній композиції). Це зіставлення показане як

сходження духа до Божественного, а саме до духовної вертикалі виміру, яка є головною складовою буття людини і сполучною ланкою з Вищим світом.

Сутність людського буття наділена функцією самовизначення, прагнучи до самоствердження та самообожнення (через деградацію), заперечуючи існування Бога над людиною. Цьому прагненню властиві усвідомлення гріха, каяття та спокута у вірі, у сходженні до світу Божої онтології вічності, що виявляється в безкінечному поєднанні з Богом. Саме тому композитор обрав означений твір у циклі, щоб показати прагнення людського матеріалізованого світу, поглиблюючи рівень духовності, досягти вищого рівня Божественного ества. Земна сутність буття сприймається як неповноцінна частина існування, яке досягається відповідно до принципів спасіння, де долається розрив між матеріальною та Божественною сферами.

Отже, «Літургічні пісенспіви» — це споглядання найвищої сутності існування — Божества — через матеріальну сутність, яку представлено як кругообіг духовно-матеріального, що полягає в гріхопадінні — каятті — сходженні до Божественного. Саме це властиве прийомові стирання меж — прагнення стражденної душі до осягнення Логос-Отця. Просторові градації звучання позначаються величию та безмежністю Божественного як символом увіковіченого безсмертя людської душі.

Засоби хорового письма відображають ідею єдності та зв'язку людини та Логос-Отця. Незважаючи на різноманіття сучасного письма, в «Літургічних пісенспівах» немає конфлікту між музикою та текстовою богослужбовою основою, а навпаки — існує музично-художня цілісність. І ця цілісність стає підсумковою для стародавньої епохи, а саме: цілісної ідеології Раціо та Духа (музика направлена на молитовну сферу), що втілена у творі власним композиторським поглядом.

Перспективи подальших досліджень. «Літургічні пісенспіви» В. Сильвестрова потребують подальшої розробки у сфері обґрунтування аналітичних засад, зокрема переосмислених принципів сучасного письма з традиціями Середньовіччя, класицизму, романтизму, імпресіонізму на рівні духовно-споглядального композиторського «Я».

#### Список літератури

1. Архимандрит Софроний (Сахаров). Видеть Бога как Он есть: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://4itaem.com/book/videt\\_boga\\_kak\\_on\\_est-277177](http://4itaem.com/book/videt_boga_kak_on_est-277177). — Заглавие с экрана.
2. Беседы о молитве Иисусовой: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://sobor.by/besedy\\_o\\_molitve\\_lisusovoj.htm&ei=FH8FUbWQFIKc1gbVuIG4BQ&wsc=eb](http://sobor.by/besedy_o_molitve_lisusovoj.htm&ei=FH8FUbWQFIKc1gbVuIG4BQ&wsc=eb). — Заглавие с экрана.
3. Василенко Ю. Філософський аспект духовності: проблема ціннісних орієнтацій / Ю. Василенко, О. Сильвестрова // Актуальні проблеми духовності. — Кривий Ріг: КДПУ, 2005. — Вип. 6 — С. 22–30.
4. Закон Божий [сост. прот. Серафим Слободской]. — Типография преп. Якова Почаевского, 1987. — Изд. 4. — С. 563.



5. Кужелева О. Неактуальний стиль в творчості В. Сильвестрова / О. Кужелева // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. — Вип. 25 : Теоретичні питання культури, освіти і виховання. — К., 2003. — С. 31–35.
6. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки : [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php>. — Заглавие с экрана.
7. Нестьева М. Сокровенны разговоры. Беседы с композитором // Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны : Беседы статьи, письма / автор статей, сост., собеседница М. Нестьева. — К., 2004. — С. 66–236.
8. Святитель Григорий Богослов Слово 38: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://pages.ru/lsn/bogoslov/038.php&client>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 08.04. 2013 р.

УДК 783.3:27-532.2 «345»

В. В. ВОСКОВОЙНИКОВА

### ЖАНРОВЕ РОЗШАРУВАННЯ «ЦІЛОНІЧНОГО ПИЛЬНУВАННЯ» В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

*Проаналізовано особливості жанрового становлення циклу «Цілонічного пильнування» в православній духовній музиці.*

**Ключові слова:** музична культура, православна церковна культура, духовна музика, канонічність, індивідуально-авторські риси, «Цілонічне пильнування», авторський цикл.

*Проанализированы особенности жанрового становления цикла «Всенощного бдения» в православной духовной музыке.*

**Ключевые слова:** музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, каноничность, индивидуально-авторские черты, «Всенощное бдение», авторский цикл.

*The features of becoming of cycle of the «Night-service vigil» are analysed in Orthodox sacred music.*

**Key words :** musical culture, orthodox church culture, church music, canonicity, individual copyrights features, «Night-service vigil», authorial cycle.

В останні десятиріччя музична медієвістика поступово розширює межі своїх досліджень, корегує й удосконалює основні компоненти змістової структури, поглиблює методологію самопізнання. Прагнучи до цілісного та багатогранного охоплення досліджуваних явищ та об'єктів, вона значно відступає від властивого їй синкретизму знань, від переважно предметної до проблемної орієнтації. Набуваючи диференційованішого характеру, вона дедалі частіше прямує до інтеграції з іншими галузями наукового знання — філософією, соціологією, математикою. Нові знання, кожна подальша форма розвитку науки про православні богослужбово-музичні традиції породжують нові завдання та проблематику в галузі наукових досліджень.

До невирішених проблем, актуалізація яких природно зумовлена найзначнішими тенденціями розвитку сучасної науки про



православне богослужбово-музичне мистецтво, належить вивчення богослужбового співу в контексті жанрових категорій.

Для хорового мистецтва на сучасному етапі його розвитку дедалі актуальнішими стають процеси жанрових перетворень. У сучасному музикознавстві жанр виникає як форма існування музики в соціумі, звуковиявлення людського світовідчуття і мислення. У своїй онтологічній цілісності жанр має певний код. Жанровий підхід у вивченні та сприйнятті музики передбачає уявлення не лише про норми музичної мови, але й про особливості світогляду, і про музично-комунікативну ситуацію, запрограмовану в цьому жанрі, про його місце в жанровій системі епохи, і, відповідно, — про ієрархію цінностей та форми функціонування музичної культури. Метою дослідження є спроба проаналізувати основні віхи становлення жанру «Цілонічного пильнування» в культурно-історичному розвитку.

Так уже склалося історично, що багатому духовно-музичному надбанню минулого, забутому, і нібито назавжди зниклому з пам'яті історії, знову судилося воскреснути і явити себе погляду сучасності. Осмислити минулу епоху для продовження традицій церковно-храмового мистецтва, рівною мірою мали композитори, виконавці, музикознавці, котрі вбачали своєю метою відродження величезного культурного пласта вітчизняної духовної спадщини. Серед численних жанрів духовної музики в сучасній композиторській і виконавській практиці особливе місце пеідають циклічні літургійні жанри.

Одним з таких жанрів, у широкому сенсі цього поняття, є «Цілонічне пильнування» [*«Всенощное бдение»* церковнослов.; гр. *δύρολνία, παύνη*; лат. *vigilia*]. Загалом, «Цілонічне пильнування» — це аскетична практика, що полягає у відмові від сну і тривалій молитві в нічний час. У богослужінні Православної Церкви — це особливий комплекс служб добового кола, який здійснюється в певні дні й повинен, згідно зі статутними вказівками, тривати від заходу сонця до світанку.

Цілонічні пильнування здійснювалися в найперші століття християнства. Сам Господь Ісус Христос нерідко присвячував нічні години молитві [Мф. 14, 23; 26-46 та ін.]. «Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение (рос.)», — говорив Спаситель апостолам [Мф. 26, 41]. І апостоли збиралися вночі на молитву [Дяян. 20, 7; 25]. В епоху гонінь християни також здійснювали богослужіння вночі.

Найпоширенішим поясненням практики нічного пильнування (у творах святих отців християнської церкви) є есхатологічне очікування «Другого пришествя» Ісуса Христа або «настання Царства» і прагнення уникнути гріха. Проте, починаючи із IV ст., з'являються окремі подвижники, котрі прагнули буквально виконати заповідь щодо безперервної молитви (прп. Пахомій Великий та ін.). У V ст. на сході виникали монастирі «невсипущих», де ченці по черзі змінювали один одного, щоб їх молитва не припинялася ні на хвилину.

Цілонічне пильнування являє собою богослужіння, що складається з трьох нерозривно пов'язаних у певній послідовності частин.

Окремі піснеспіви служби поєднані в так звані малі цикли: велику вечерню з літєєю, утрєню та першу годину. Глибокий богословський зміст, етично-повчальний характер читань і співів служби, багатство художньо-музичного змісту роблять «Цілонічне пильнування» скарбницею православного богослужіння. Драматизм переживань цілонічної служби та її молитовний дух готують християнина відкласти всі земні піклування і гідно, із чистою совістю й благоговінням, приступити до Божественної Літургії.

Визначаючи місце «Цілонічного пильнування» — канонічного богослужбового чину в духовно-музичній жанровій системі — представимо тріаду груп творів, побудовану за принципом «від загального до окремого»:

- твори біблейсько-християнської тематики богослужбового та небогослужбового змісту;
- твори з використанням богослужбового тексту;
- твори, основу яких складають канонічні богослужбові чини.

Цілонічному пильнуванню притаманні такі типологічні ознаки церковно-співочої жанрової системи:

- ієрархічність;
- практична незмінність вокально-хорового складу виконавців;
- «словесність» музичного змісту (підпорядкування музичного матеріалу змісту богослужбового тексту), що значною мірою пов'язаний з одним із ключових чинників — церковним призначенням циклу як невід'ємної частини православного богослужіння.

Таким чином, характерною жанровою ознакою «Цілонічного пильнування» є ієрархічність, що визначає музично-богослужбову структуру як тріаду: піснеспів — малий цикл — чинопоследовність.

Ієрархічністю визначається не лише співвідношення «мікро» і «макро» рівнів у рамках циклічної чинопоследовності, але місце й розміщення богослужбового чину в жанровій системі духовно-музичного мистецтва на зламі ХХ–ХХІ ст.

Розглянемо деякі аспекти історичної еволюції «Цілонічного пильнування» православної традиції й безпосередньо пов'язані з цим етапи його жанрового розшарування.

Починаючи із XVII ст. у так звану епоху Нового часу, чинник підпорядкованості Літургійного циклу, зокрема циклу Цілонічного пильнування, православному богослужінню, поступово втрачає своє смислове значення. Історичний розвиток слов'янського літургійного співочого мистецтва виявив тенденції захоплення музикою, яка розуміється в контексті самодостатнього мистецтва, долученого до богослужіння лише для його супроводу. Як наслідок, усвідомлення того, що церковний спів є однією з форм саме богослужіння і тому являє собою автономну сферу співочого мистецтва, було втрачено. Межі між «музикою» і «церковним співом» практично зникли. З часом чіткість цього розмежування починає втрачатися. Упровадження

в богослужіння нотолінійного запису спричинило певні зміни у співочій практиці — скорочення, спрощення традиційних розспівів; виникнення нових розспівів (київського, болгарського, грецького, а пізніше так званого «придворного»). В остаточному підсумку — чітко позначилася тенденція до поступової секуляризації церковного співу [3].

Починаючи з 80-х рр. XIX ст., у зв'язку з посиленням індивідуального авторського начала в духовно-музичних творах, композитори почали розглядати комплекс піснеспівів Цілонічного пильнування як цілісний музичний твір, своєрідний жанр.

Теоретичне осмислення ідеї музичної єдності Цілонічного пильнування й інших богослужбових чинів належить С. Протопопову, який писав: «Музыка (пение) каждого отдельного богослужебного чина должна выражать собою нечто цельное по единству музыкальных идей и тем, проходящих через все песнопения чина, и связанное — по внутренней последовательности в тематической разработке мелодии и по одинаковости гармонизации этой мелодии в отдельных музыкальных частях богослужебного чина» [12, с. 40].

Основу авторських циклів складають переважно незмінні співи Цілонічного пильнування. Вечірня найчастіше представлена співами «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево»; зі співів Утрені композитори звертаються до «Хвалите имя Господне», «Благословен еси, Господи», «От юности моя», «Воскресение Христово видевши», «Величит душа моя Господа», «Преблагословенна еси», «Слава в вышних Богу» (велике славословіє), «Взбранной воеводе». У деяких циклах наявні також різні короткі молитвослови (ектенії, прокїмни та ін.), а також осмогласні цикли на незмінні тексти «Господи, воззвах», «Бог Господь».

«Цілонічне пильнування» ор. 52 П. І. Чайковського (1881), що має підзаголовок «Опыт гармонизации богослужебных песнопений», було першим авторським циклом, у якому відбилися характерні межі традиційних наспівів Православної Церкви (цикл С. І. Танєєва залишився незакінченим).

Розуміння сутності подібної жанрової трансформації нерозривно пов'язане із соціальним чинником, що фіксує зміни в церковному й суспільно-політичному середовищі і, як наслідок, вносить свої корективи в питання про початкове церковне призначення авторського циклу Цілонічного пильнування.

Соціальний чинник визначив вітчизняний учений А. Сохор як головний, універсальний принцип класифікації усіх музичних жанрів, що відповідає «объективным требованиям той или иной обстановки исполнения» [13, с. 246]. А. Сохор відокремлює чотири групи музичних жанрів, які характеризуються тією або іншою «обстановкой исполнения»: театральні, концертні, масово-побутові та культові жанри [13, с. 243]. Переходи окремих жанрів з однієї групи до іншої (як, наприклад, у цьому разі — перехід «Цілонічного пильнування»

з розряду культових до розряду концертних творів) пов'язані з явищами жанрових розшарування і синтезу (поєднання духовно-музичних творів із групою концертних творів).

Розглянемо деякі аспекти складного й суперечливого процесу жанрового розшарування у сфері духовно-музичного мистецтва, якому сприяли такі чинники:

1) взаємопроникнення і конфронтація двох типів культурної парадигми на межі епох Середньовіччя й Нового часу;

2) привнесення до російського церковного співу елементів духовної і світської західноєвропейської культури, що зумовило виникнення у богослужінні «концертних» ознак;

3) розвиток професійної музичної культури в Росії в другій половині XIX — на зламі XIX–XX ст.;

4) особистісно-творчий аспект.

Проблемі взаємопроникнення й конфронтації двох типів культурної парадигми присвячене дослідження Н. Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох» [8]. Характеризуючи тип парадигми Середньовіччя, дослідниця особливо відзначає роль канону, що поширюється «на способ організації всех уровней художественного явления» [8, с. 13]. Спів і словесний ряд, згідно зі словами Н. Герасимової-Персидської, складають «синкретическое единство, направленное... к созерцательному углублению в трансцендентные идеи христианского учения» [8, с. 15].

Розглядаючи парадигму Нового часу, дослідниця відокремлює такі ознаки: антропоцентричність, звільнення музичного мистецтва від церковного призначення, виникнення системи функціонування мистецтва (композитор — виконавець — слухач) [8, с. 16-17]. Останнє є для нас особливо важливим — зважаючи на це, можна припустити, що розшарування жанру духовно-музичного твору, спочатку написаного для храму, розпочався як поступове розмежування народу і кліросу<sup>1</sup>, трансформації півчих у виконавців, а прихожан — у слухачів.

У контексті відповідного періоду в російській історії (середина XVII ст.) вищезазнані ознаки культурної парадигми Нового часу мали своє специфічне відбиття. Так, історичними віхами на шляху секуляризації<sup>2</sup> церковного життя і, відповідно, богослужбово-співо-

<sup>1</sup> Клірос — місце в храмі, де розташовується хор. Також сукупність людей, котрі відправляють богослужіння (зокрема хор).

<sup>2</sup> 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 — перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики. Процес секуляризації богослужбового співу дослідники пов'язують з духовною музикою другого періоду, однак, коріння цього явища глибше. Питання про обмирщення порушували св. Отці Церкви, починаючи з III — другої половини IV ст. (преподобний Єфрем Сирин, св. Іоанн Златоуст).

чого мистецтва можна назвати церковну реформу патріарха Нікона (1652 р.), возз'єднання України з Росією в 1654 р., державні реформи Петра I (початок XVIII ст.), серед яких слід особливо відзначити скасування патріаршества в Росії і заміну його «Святейшим Правительствующим Синодом» (1721 р.).

Ці історичні події тією або іншою мірою сприяли поступовому проникненню, впровадженню і закріпленню в православному богослужінні елементів західноєвропейської музичної культури, які ґрунтуються передусім на стилі інструментальної музики, багатоголосі, організованому за вертикальним «органним» принципом (на відміну від рядкового, лінійного багатоголосся російського церковного співу XV–XVII стст.), привнесенні позацерковних жанрів (наприклад, канта).

Наступним етапом у долученні до храмового богослужіння концертних елементів можна вважати середину XVIII ст., коли в російській церковній музиці розпочинається період впливу «італійського концертного стилю». У той час до складу богослужіння Літургії міцно входить т. зв. «запричастный концерт», що співається замість мелодично розвиненого причетного вірша. Таким чином, на думку дослідника І. Гарднера, «внимание прихожан переносится с восприятия уставного текста киноника (причастного стиха), исполняющегося в подобных случаях несколько формально — на аккордовом «читке», на сложную и эффектную музыкальную фактуру «концерта» и на певческую технику его исполнения (...) Сам же «концерт»: по большей части не связан по смыслу с богослужебной темой данного дня, не имел литургического, богослужебного значения, а получил только значение музыкальное» [7, с. 213].

Незважаючи на окремі концертні ознаки, Цілонічне пильнування та Літургія до другої половини XIX ст. залишалися винятково церковним жанром і не виходили за межі православного храму. Вперше виконання авторського літургійного циклу на концертній естраді відбулося в 1880 р. в Москві в рамках світського заходу, організованого «Российским музыкальным обществом» (РМО). Було виконано «Одиннадцати номерів з літургійних співів» П. Чайковського.

Один із чинників, що сприяв виникненню літургійного циклу на концертній естраді, на нашу думку, пов'язаний з уже згадуваними сутнісними ознаками епохи Нового часу.

Для Росії другої половини XIX ст. були характерні тенденції, пов'язані з розширенням її культурного простору, зокрема звернення до основ церковно-співочих традицій, і всесторонній розвиток світської професійної музичної культури, що розпочався. Це і створення шедеврів у багатьох жанрах (опера, симфонія, романс, камерний інструментальний жанр та ін.), а також становлення російської національної виконавської школи, музичної науки; концертно-просвітницька діяльність Російського музичного і хорового товариства, безплатної музичної школи та ін. Усе це не могло не підготувати ґрунту для міграції культового жанру в концертну сторону. Важливим є

і такий значимий суб'єктивний чинник, як геніальність особистості самого композитора, що звернувся до жанру церковної музики, — П. Чайковського — з його особливо емоційним і чуттєво-виразним елементом музично-художнього стилю.

Таким чином, процеси жанрового розшарування в богослужбових циклах, що розпочалися в другій половині XIX ст. і набули яскравого розвитку на зламі XIX — XX ст., до моменту кристалізації т.зв. Нового напрямку, детерміновані розширенням культурного простору, зверненням до основ церковно-співочих традицій, привнесенням до російського церковного співу елементів духовної і світської західно-європейської культури, активізацією особистісно-творчого аспекту.

Російська духовно-музична культура межі XIX–XX ст. — явище багатогранне: з одного боку, ввібрало в себе сучасні віяння, з іншого — повернулося до «старовини», асимілювало найбагатший музично-історичний досвід попередніх століть. Оновлюючий рух у духовній музиці, яка дістала на початку XX ст. назву «Новий напрям», охопив багато сфер духовно-музичного життя: композиторську практику, наукові праці з історії й теорії давнього та сучасного церковного співу й нерозривно пов'язану з ними хорову виконавську школу.

Новий напрям розвивався під впливом загальних релігійних ідей того часу, зокрема з розвитком російської релігійно-філософської думки і з деякими явищами в мистецтві. Він відображав характерний для своєї епохи феномен «розширення свідомості» [4].

Одна з найголовніших цілей Нового напрямку — створення національного стилю в духовній музиці — стала продовженням пошуків авторів церковних композицій попередніх епох. Представники Нового напрямку протестували проти взаємодії канонічної церковно-співочої традиції з багатоголосними структурами піснеспівів, намагаючись вивести універсальну «формулу» обробки древніх мелодій. Як наслідок, потрібно було відродити древній слов'янський розспів як основу для сучасних духовно-музичних композицій і розробити нові прийоми й методи в обробках статутних мелодій, які б відповідали національним особливостям давньоруської мелодії православного богослужіння.

Співи Цілонічного пильнування посідають важливе місце в духовно-музичній спадщині композиторів «Нового напрямку». Започаткував цей напрям С. В. Смоленський — директор Синодального училища, який утілював свої ідеї про способи обробки церковних наспівів у творі «Главнейшие песнопения всенощного бдения (для мужских голосов)» (СПб., 1893).

Виведення всієї багатоголової фактури піснеспіву із церковної мелодії — принцип, що став головним для духовних творів О. Д. Кастальського, котрому належать деякі окремі співи Цілонічного пильнування (з 1900 по 1914) і гармонізації для «Обихода церковного пения Синодального хора» (Ч. 1: Всенощное бдение. — М., 1915). О. Д. Кастальський, як і інші композитори Нового напрямку, створював співи Цілонічного пильнування в декількох варіантах відповідно



до ступеня врочистості служби за емоційним змістом, а також використав різні розспіви, зокрема маловживані (демественний, грузинський наспіви та ін.).

Серед творів композиторів Нового напрямку існують авторські хорові цикли: «Избранные молитвословия из всеобщего бдения» (ор. 43) М. М. Іпполітова-Іванова (1906), «Неизменяемые песнопения из всеобщего бдения» О. В. Нікольського (ор. 26, 1908), «Всенощное бдение» (ор. 44. М.; Лпц., 1911) В. І. Ребікова, «Всенощная (староцерковные роспевы)» (ор. 19, 1911) і «Пение на всеобщей» (ор. 45, [до 1912]) С. В. Панченка, «Всенощное бдение» О. Т. Гречанінова (ор. 59, 1912), а також «30 песнопений для женского хора: Литургия и всеобщая» (ор. 9, 1905), «Песнопения всеобщего бдения» (ор. 21, 1908), «Главнейшие песнопения всеобщего бдения» (ор. 44, 1915) П. Г. Чеснокова.

У циклах В. І. Ребікова та С. В. Панченка використані радикальні, нетрадиційні для церковної музики прийоми гармонічного письма, як «архаїчні», «первісні», так і запозичені з європейської гармонії пізнього романтизму. Вершиною Нового напрямку стало «Всенощное бдение» С. В. Рахманінова (ор. 37, 1915). Трагування композитором деяких співів Цілонічного пильнування є суто індивідуальним. Одинадцять співів — це обробки церковних розспівів, що синтезують досягнення Нового напрямку у сферах гармонії, фактури, а також особливості гармонічного й архітектонічного мислення С. Рахманінова, ліричну природу його музичного обдарування.

Таким чином, в музичному мистецтві початку ХХ ст. Цілонічне пильнування та Літургія сформувалися як окремі жанри духовної музики. Їх феномен полягає у взаємодії богослужбово-канонічного начала з відносною самостійністю витвору музичного мистецтва, тією або іншою мірою позначеного композиторською індивідуальністю. Виникає самобутній стильовий синтез традиційного богослужбового канону з художніми формами професійного музичного мистецтва. Утілення цього синтезу богослужбового та музичного в конкретних творах композиторів «Нового напрямку» буде проаналізоване в подальших наукових дослідженнях.

#### 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. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть ХХ ст. до початку ХХІ ст. / В. Г. Бойко // Традиції та новації 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.
3. Бойко В. Г. Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики / В. Г. Бойко // Культура України: Зб. наук. пр. Вип. № 35 / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2011. — С. 237 — 247.

4. Бойко В. Г. Синтез канонічних та індивідуально-авторських рис у творчості композиторів «Нового напрямку» / В. Г. Бойко // *Культура України: зб. наук. пр. Вип. № 40 / Харк. держ. акад. культури.* — Х. : ХДАК, 2012. — С. 248 — 257.
5. Всенощное Бдение Литургия: исследование. — М. : Изд. Московской Патриархии, 2000. — 91 с.
6. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История / И. Гарднер // *Московская духовная академия.* — С. Посад, 1998. — Т. 1. — 592 с.
7. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История: исследование. / И. Гарднер // *Московская духовная академия.* — С. Посад, 1998. — Т. 2. — 638 с.
8. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1994. — 125 с.
9. Герасимова-Персидская Н. Смена парадигмы в музыке Православной церкви XVII века и ее специфика на Украине и России: статья /Н. Герасимова-Персидская // *Отечественная культура XX века и духовная музыка: всесоюзная научно-практическая конференция: Тезисы докладов / Отв. ред. Т. В. Франтова.* — Ростов-на-Дону, 1990. — С. 86 — 88.
10. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
11. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Смигиревой, изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
12. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исследование / В. Протопопов. — М. : Композитор, 1999. — 200 с
13. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке: исследование / А. Сохор // *Вопросы социологии и эстетики музыки.* — Т. 2. — Л. : Сов. композитор, 1981. — С. 231 — 293.
14. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств: статья /П. Флоренский // *Христианство и культура.* — М. : АСТ; Харьков: изд. Фолио, 2001. — С. 508 — 520.
15. Чайковский П. И. полн. собр. соч. Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882. — 279 с.

*Надійшла до редколегії 14.03.2013 р.*

УДК 780.614.331.091:78.035.2(436.1)

К. І. ДРИГА

### **ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ В ЕПОХУ ВІДЕНСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ**

*Вивчаються виконавські традиції скрипкової музики епохи віденського класицизму та їх вплив на виразально-колеристичні можливості ансамблевих жанрів.*

*Ключові слова: скрипкове виконавство, ансамблеві жанри, ансамбль скрипалів, виконавський стиль віденського класицизму.*

*Исучаются исполнительские традиции скрипичной музыки эпохи венского классицизма и их влияние на выразительно-колористические возможности ансамблевых жанров.*

**Ключевые слова:** скрипичное искусство, ансамблевые жанры, ансамбль скрипачей, исполнительский стиль венского классицизма.

*We study the traditions of violin music era of Viennese classicism and their impact on the expressive-coloristic possibilities ensemble genres.*

**Key words:** violin performance, ensemble genres, violin ensemble, performing style of Viennese classicism.

Дослідження структурних ознак будь-яких жанрів скрипкової музики пов'язане з аналізом традицій музикування на цьому інструменті в попередні епохи: від бароко, класицизму, романтизму та музики ХХ ст. до сьогодення. Звернення до багатограних досягнень минулого в процесі з'ясування жанрової ідентичності здобутків сучасності є вельми актуальним тому, що розкриває істинне значення творчої спадщини скрипалів у парадигмі європейського музичного виконавства.

**Мета** статті визначити основи виконавських традицій скрипкової музики та їх вплив на структуру і колористичні можливості ансамблевих жанрів, що формувалися в добу віденського класицизму.

Об'єктом статті є скрипкове мистецтво доби віденського класицизму, а її предметом — ансамблеві жанри за участю скрипки та становлення виконавських традицій.

Особлива увага в дослідженні приділяється розгляду ансамблевих жанрів за участю скрипки, оскільки саме ансамбль скрипалів недостатньо досліджений з позицій історії його розвитку, фоново-акустичного темброутворення, специфіки розподілу музичного матеріалу між інструментами ансамблю, та впливу цих чинників на виконавця. Використовуючи методологію історичного музикознавства та порівняльного аналізу, розглянемо становлення виконавських традицій щодо скрипкового мистецтва доби віденського класицизму як складову європейської музичної ансамблевої культури.

У спеціальній літературі загальні питання історії скрипкового мистецтва та виконавства розглянуті в монографіях таких відомих авторів: Л. Ауер [2], Л. Гінзбург [5], В. Григор'єв [6], К. Флеш [11]. Спеціальні аспекти виконавства й окремі виразно-технологічні прийоми гри на скрипці аналізували К. Моstras [8], О. Шульпяков [13], А. Ямпольський [14]. Огляду творчої манери окремих скрипалів присвятили свої праці Ю. Брейтбург [3], Л. Раабен [9] та ін., однак у них не ставилася мета визначення особливостей формування ансамблю скрипалів, його виражальних можливостей, виконавської та структурної специфіки.

Становленню традицій віденського скрипкового мистецтва XVIII–XIX стст. присвячені дослідження Я. Вольдмана і Н. Токіної [4], які детально розглянули творчість виконавців-скрипалів означеного

періоду. На жаль, питання структурно-семантичних і колористичних можливостей ансамблевих жанрів ансамблю скрипалів ці автори не вивчали.

У період із середини XVIII ст. активізувалася діяльність різних європейських скрипкових шкіл, зокрема італійської (представники молодшого покоління Ф. Джемініані, П. Локателлі, Дж. Тартіні), мангеймської школи (представники чеські скрипалі Я. В. Стамиц і його сини), німецької (Ф. Бенда), французької (Дж. Віотті, П. Роде, Р. Крейцер), які значною мірою підготували становлення нового періоду в історії музики і здійснили значний внесок у розвиток як композиторського, так і виконавського смичкового мистецтва. До цього ж періоду (друга половина XVIII ст.) належить діяльність талановитих російських скрипалів І. Хандошкіна, Н. Поморського, І. Яблочкіна, Н. Логінова й ін. На початковому етапі існування віденської скрипкової школи певний вплив на її діяльність відбувся через такі аспекти творчої діяльності:

- концертну діяльність (гастролювання) або участь в австрійських капелах скрипалів — представників різних музичних шкіл (А. Лолі, К. Феррарі, брати А. і П. Враніцькі й ін.);
- розповсюдження творів композиторів мангеймської школи — зберігачів своєрідного національного фольклору (Д. Діттерсдорф, В. Піхля, брати П. і А. Враніцькі).

Зазначимо, що в Австрії набуло розвитку мистецтво оркестрового виконавства, пов'язане із чеськими та німецькими традиціями: перші представники власне віденської скрипкової школи були, передусім, оркестровими скрипалами. Крім того, у Відні надзвичайно популярне і кuartетне музичування: у кuartетах грали кращі дітяканти того часу Й. Гайдн, К. Діттерсдорф, В. А. Моцарт та ін. Діяльність цих музикантів, кожен з яких був неабияким диригентом, скрипалем, композитором, багато в чому визначила подальший розвиток віденського скрипкового мистецтва. Особливо слід відзначити К. Діттерсдорфа, у творах якого виразно відчужаються ознаки класичного скрипкового і кuartетного стилю, згодом розвинені Й. Гайдном, В. А. Моцартом, А. Враніцьким (основоположник віденської скрипкової школи початку XIX ст.). Виконавській діяльності його кращих учнів І. Шуппанціга і Й. Майзедера були характерні: благородна класична манера гри, яскрава віртуозна майстерність, лірична виразність, що стали основними стильовими ознаками віденського скрипкового мистецтва.

У цих сферах музичного мистецтва високий рівень виконавства був досягнутий на базі синтезу традицій різних народів, що населяли імперію. У грі віденських скрипалів, як професіоналів, так і талановитих аматорів, природно поєднувалися виразність італійської кантилени, віртуозний блиск скрипкової техніки, фольклорні (угорське, румунське, циганське, слов'янське) мелодійне ритмічне своєрідне коріння, що викристалізувалося в практиці народних скрипалів Чехії,

Моравії, а також поліфонічні прийоми скрипкової гри, характерні для мистецтва німецьких народних музикантів XVII–XVIII ст. [4, с. 21]. Найпопулярнішою сферою діяльності віденських скрипалів була участь у численних оркестрах, які виступали не тільки в спеціальних концертах, але й на танцювальних вечірках у віденських кабаках, де репертуар становили народні пісні і танці. Саме цей вид побутового музикування мав багаторічну історію, пов'язану з творчою практикою XV–XVI стст. [4, с. 26].

Отже, в розвитку віденського скрипкового мистецтва першої половини XIX ст. простежуються три основні напрями, що по-різному увиразнюють основи, естетичні засади та стильові ознаки, характерні для того періоду:

- фольклорно-побутовий, що ґрунтується переважно на традиціях виконавства віденських скрипалів міських танцювальних капел (Й. Ланнер, батько і син Штрауси);
- класичний, започаткований композиторами-класиками (І. Шуппаціг, Й. Бем, почасти Ф. Клемент);
- віртуозно-романтичний, з ознаками певної салонності, зумовленої специфічно віденським аристократичним впливом (І. Майзедер, Г. Ернст, дещо близький до цього напрямку і Ф. Клемент).

Найвидатнішими скрипачами представниками тієї гілки віденської скрипкової школи початку XIX ст., що сягала своїм корінням багаторічної історії австрійського і віденського міського побутового музикування, — були Й. Ланнер (1801–1843) і Й. Штраус-батько (1804–1849), а пізніше Й. Штраус-син (1825–1899). Зокрема у творчій манері гри Й. Штрауса-сина танцювальна музика, тісно пов'язана з багатонаціональним віденським фольклором, збагатилася найважливішими досягненнями музичної культури XVIII–XIX стст.

Зазначимо, що творчість цих композиторів-виконавців не обмежувалася розважальною музикою: вони досконало знали можливості свого інструмента й особливості виконавства численних віденських народних скрипалів. Стильовими особливостями їх виконавства стає прагнення до чистоти та гнучкості, легкості звукодобування, емоційного звучання інструмента, імпровізаційного характеру темброутворення, ритмічної свободи, що суміщалася із чітким та гострим акцентуванням, дрібною штриховою технікою, частою вібрацією, розвиненим відчуттям грифа [4, с. 38]. Нерідко відбувалися «незручні» зміни напрямку руху смичка, що потребували від виконавця впевненого володіння штрихами. Техніка правої руки використовувалася в їх творах дуже різноманітно, мелізматика в поєднанні з примхливим ритмом і гострим акцентуванням створювала значні труднощі для лівої руки скрипача.

Розглянуто подальший розвиток виконавських традицій гри на скрипці у творчості видатного віденського скрипача Ф. Крейсера, завдяки якому стабілізувалися численні виразно-технічні прийоми, вироблені віденськими народними скрипачами і розвинені у творчості

І. Лайнера, батька і сина Штраусів [9, с. 59], які стали надбанням європейського скрипкового мистецтва найвищого рівня виконавства.

Зауважимо: розвиток віденського скрипкового мистецтва тісно пов'язаний з творчістю видатних віденських композиторів-класиків Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, які, у свою чергу, ґрунтувалися на досягненнях сучасних їм віденських скрипалів. З одного боку, такий симбіоз сприяв звеличенню скрипки як віртуозного інструмента, а з іншого – оркестрові, камерно-ансамблевій й сольні твори віденських класиків розширювали «межі» семантичної та тембрової виразності скрипки. Заслугою І. Шуппанціга, Ф. Клементя, Й. Бема, Г. й І. Гельмесбергерів було саме те, що вони першими зрозуміли значення творчості віденських класиків для розвитку смичкового мистецтва, стали пропагандистами їх скрипкових і камерно-ансамблевих шедеврів, надали зразки їх виконавської інтерпретації.

У цей період також розпочалася регулярна діяльність квартету Й. Гельмесбергера, що становила тривалий період в історії розвитку європейського квартетного виконавства. До складу виконавців, крім І. Гельмесбергера, входили скрипаль М. Дурст (учень Г. Гельмесбергера-старшого), альтист К. Гейслер і віолончеліст К. Шлезінгер [4, с. 48]. У першому виступі виконувалися два класичні квартети: C-dur (op. 76) Й. Гайдна і F-dur (op. 59) Л. Бетховена, а між ними – тріо a-moll І. Шпора. Завдяки наполегливій пропагандистській діяльності Й. Гельмесбергера віденська публіка поступово змінила своє ставлення до цих творів і вони посіли гідне місце в концертних програмах. Квартет І. Гельмесбергера вперше виконав у Відні квартет d-moll В. А. Моцарта, більшість квартетів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, пізніше в його програмах виникли імена Р. Шумана, Й. Брамса й інших композиторів романтичного напрямку [4, с. 34–38].

У концертному житті Відня провідна роль першої скрипки в «живому» звучанні квартетної музики була спробою пошуку політембровості струнного ансамблю, його традиції багато в чому зумовили подальший розвиток семантично-структурних та тембрових особливостей цього жанру виконавського мистецтва у всій Європі.

Серед обов'язків учнів скрипкових класів Віденської консерваторії було відвідування занять оркестрового і квартетного класів: тому у них найактивніше формувалася художня індивідуальність учнів. Вивчення творів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена сприяло розвитку загального музично-художнього смаку учнів, допомагало відчутти ознаки класичного стилю в музичному мистецтві. Здобутки викладачів скрипкових класів Віденської консерваторії узагальнив Я. Донт у численних збірниках етюдів і вправ різного ступеня складності. Основним навчально-педагогічним твором Я. Донта є величезний курс вправ і етюдів «Gradus ad Parnassum» з двох частин. До другої частини циклу «Gradus ad Parnassum» ввійшли збірки ансамблевих п'єс для двох скрипок і альту або віолончелі. Ці шість зошитів містять як оригінальні твори Я. Донта, так і його обробки творів



Г. Генделя, Л. Шпора й інших авторів [4, с. 42]. Цікаво, що ор. 38 написаний Я. Донтом для двох скрипок: партія другої скрипки, ймовірно, призначена педагогові. Будучи гармонійною основою партії першої скрипки, вона допомагає учневі у вирішенні інтонаційних, ритмічних, а також фонічно-акустичних завдань [4, с. 43]. Пропонуючи спільну гру педагога й учня, Я. Донт сприяв розвитку скрипалів початкових навичок ансамблевого виконання.

Доведено, що Й. Гайдна вважають засновником класичних жанрів симфонії та квартету: кожен з них гідний окремого поглибленого дослідження. Але рамки цієї статті дозволяють розгляд їх специфіки, зокрема струнного квартету, лише в ракурсі загальних тенденцій розвитку скрипкового виконавства в період віденського класицизму. Дослідник камерно-інструментальної творчості Й. Гайдна А. Хохлова вважає, що музика композитора є унікальним художнім світом, де «він почуває себе деміургом, який активно вступає в діалог зі світовим розумом. У цьому сенсі особливої актуальності набуває формула М. Піфагора: «Світ побудований звуком і числом, а музика бере участь у створенні світу» [12, с. 33].

Музикознавець Г. Скудіна визначила поєднання творчості Й. Гайдна з ідеалами Просвітництва: насамперед, значущість для мистецтва «людини природної», зобов'язаної своєю гідністю тільки їй, «...здатної до активної дії, вільної у виявленні почуттів, контрольованих, однак, розумом» [10, с. 27]. Прагнення до «природної» виразності звернення композитора до сучасної йому музики побуту, схильність до простої та зрозумілої фактури з домінуванням мелодії у верхньому голосі, нарешті, пристрасть до нових інструментальних жанрів.

Композитор широко використовував виразні й віртуозні можливості смичкових інструментів, особливо скрипки, що в його творах відіграє провідну роль — виклад основного тематичного матеріалу. Розмаїття народних танцювально-пісенних елементів у музичній стилістиці творів Й. Гайдна відбилося на техніці струнної групи, яка вирізняється повнозвучною широтою звучання в поєднанні з легкістю й прозорістю фонічно-акустичного викладу. Переважає гомофонно-гармонійний склад із застосуванням чітких і водночас гнучко-різноманітних штрихів (насамперед, як засоби артикуляції). Завдяки активності всіх голосів-інструментів фактура набувала надзвичайної виразності, що сприяло кристалізації прийомів політембровості, важливих для слухового сприйняття струнних ансамблів. Тематизм гайднівських творів іноді близький до слов'янського типу, але загалом у його музиці відчувається конгломерат різних інтонацій національних культур в Австрії.

Історичною заслугою Й. Гайдна як фундатора жанру квартету (77 струнних квартетів) є твердження класичного сонатно-симфонічного циклу, який складається із сонатної форми (I ч.), адажіо (або іншого повільного темпу) в II частині; менуету (III ч.) і рондо (IV ч.). Перша частина циклу сонатне алегро, в якому Й. Гайдн досяг чудової

майстерності у викладі тем, що не контрастують, а лише доповнюють одна одну. Зазначимо, що ця форма виникла як увиразнення нових потреб музичного світовідчуття митців другої половини XVIII ст. Одним з важливих результатів загостреного сприйняття головних тенденцій свого часу стає, на думку сучасної дослідниці, «... гайднівська здатність моделювання епохальних процесів, пов'язаних із драмоцентристськими настановами — фабульністю, сюжетністю, образністю персонажів. У речіщі драмоцентристських устремлінь мистецтва XVIII ст. інструментальна спадщина Й. Гайдна відзначається особливостями ігрових якостей» [7, с. 198]. Принципи гри демонструють різноманітні камерні ансамблі 35 фортепіанних і 30 струнних тріо, 12 сонат для скрипки з фортепіано, 6 дуетів для скрипки й альту, де всі інструменти рівноправні: теми викладаються або двома інструментами в унісон, або за принципом чергування інструментів, хоча в ансамблях за участю фортепіано йому належить провідна роль [4, с. 45].

Один з найвидатніших геніїв світового музичного мистецтва В. А. Моцарт зробив значний внесок і в розвиток скрипкової музики. Відомо, що він син і учень Леопольда Моцарта, популярного в той час скрипаля-педагога [4, с. 46], автора відомої школи для скрипки (1756). Опановуючи цей інструмент уже в дитячі роки під керівництвом батька, В. А. Моцарт добре вивчив скрипкову творчість композиторів свого часу (П. Гавін, П. Нардіні, Л. Боккеріні, Г. Пуньяні й ін.), глибоко збагнув природу інструмента, виражальні засоби. Писати твори для скрипки В. А. Моцарт почав рано: перші друковані твори семирічного вундеркінда 4 сонати для скрипки і клавіру. Надалі він продовжував роботу над цим жанром, створивши 42 скрипкові сонати, що ввійшли до «золотого фонду» світової класики. Їх фактура відрізняється прозорістю й витонченістю, переважно «дрібною», «перлинною» технікою, що реалізована в рамках гомофонно-гармонічного стилю.

Блискучість і віртуозність скрипки втілена композитором у жанрі концерту, а також у струнних квартетах (23 твори), серед яких найдосконалішими є 6 квартетів, присвячених Й. Гайдну. Особливої популярності набув квартет d-moll (К. 421), який, завдяки психологічній поглибленості та структурі тематизму (III частина), асоціюється зі знаменитою симфонією композитора g-moll. Отже, першим композитором-класиком, котрий реалізував концепцію внутрішнього конфлікту, психологічного напрямку в ансамблевій музиці, став В. А. Моцарт.

Творчість великого німецького композитора Л. Бетховена посідає виняткове місце в історії світової музичної культури. На межі XVIII-XIX стст. він підсумовує досягнення класичного стилю і стає родоначальником нових тенденцій, що згодом розробляли музиканти романтичного напрямку. Яскраве втілення цих ідей у творчості Л. Бетховена призвело до впливу принципів симфонізму, основи якого закладені

Й. Гайдном та В. А. Моцартом, на камерну музику (квартети, тріо, сонати). Зумовлені стилем бетховенського мислення якості — найглибша конфліктність і діалектика музичного розвитку, могутня енергія, воля та єдність *emotio* і *ratio* — віддзеркалені не тільки в симфоніях, але й в ансамблевих жанрах.

Відзначимо вплив симфонізму та «героїзації» на скрипкові жанри: наприклад, 2 романси Л. Бетховена для скрипки з оркестром (фа-мажор і соль-мажор), «Велика fuga» для струнного квартету (ор. 133), струнні квартети, концерти, сонати й ін. Скрипка у функції ансамблевого партнера досягнула змістовної глибини та яскравої концертності: технічні засоби підпорядковані не самодостатній віртуозності, а авторському замислу і змістовості художніх образів твору.

Значне місце у творчості Л. Бетховена посідають 16 струнних квартетів, які він створював протягом усього життя. Розвиткові традицій Й. Гайдна і В. А. Моцарта він присвятив перші шість квартетів (ор. 18), однак, музична мова, динаміка, контрасти тематики в них уже бетховенські. У подальших опусах (ор. 59) жанр квартету набуває симфонічних ознак: семантична ємність, грандіозність масштабів, сміливість у використанні інструментів сучасники композитора ці квартети вважали надмірно складними. Надзвичайним було й присвячення творів російському послу у Відні графу А. Разумовському, і долучення до квартетів тем російських пісень (зі зб. Львова — Прача), тому їх називають «російськими». До зрілого періоду творчості Л. Бетховена належать Десятий квартет (ор. 74) «Арфовий» назва виникла у зв'язку з ефектом *pizzicato* в першій частині, Одинадцятий квартет пагетичний *f-moll* (ор. 95), що асоціюється з фортепіанною сонатою «Апасіонатаю». Саме ці квартети композитора створюють новий тип «квартетної симфонії» [4, с. 56], тобто жанровий різновид, якому притаманні ознаки симфонічної драматургії, колористика оркестрового звучання та ін. Однак, якщо симфонічний стиль Бетховена характеризується образною дівістю, в його квартетах превалюють образи зосередженого роздуму, психологічного переживання.

Останні п'ять квартетів Л. Бетховена, на думку дослідників, належать до стилю пізнього періоду творчості композитора, що передує романтичному напрямку в європейській музиці [4, с. 55]. Типовими є зміни структурно-семантичних параметрів жанру: камерність змісту і форми (варіаційна форма), ускладнені поліфонічні прийоми, фантастичність образів, програмність та ін.

Окрім найвідоміших композиторів віденської музичної школи до цього напрямку належить і творчість менш популярних музикантів, котрі створювали свої твори для виконання ансамблями скрипалів. Це Байо П'єр Мари Франсуа де Саль (15 тріо-сонат для двох скрипок із басом); Бервальд Франц Адольф (концерти для двох скрипок з оркестром); Берію Шарль Огюст (скрипкові дуети); Віотті Джованні Батиста (54 дуети для двох скрипок); Диттерс фон

Диттерсдорф Карл (12 тріо для двох скрипок і баса); Каноббіо Карло (6 дуетів для флейти та скрипки або для двох скрипок); Лаборд Жан Бенжаменде (збірка тріо — сонат для двох скрипок і баса); Пуньяні Гаetano (скрипкові дуети); Роде Жак П'єр Жозеф (24 дуети для скрипки); Ролла Алессандро (дуети для двох скрипок і для скрипки з альтом). Завдяки творам цих авторів маємо змогу осмислювати спеціальні прийоми віртуозної гри й акустично-кolorистичні можливостей скрипкових ансамблів.

На основі вищесказаного, можна дійти таких висновків: виявлено значення професійного зв'язку скрипкової виконавської та композиторської творчості в музиці епохи віденського класицизму; досліджено вплив основ виконавських традицій скрипкової музики на семантично-структурні та темброво-виражальні особливості ансамблевих жанрів цієї доби, зокрема струнних ансамблів (дуетів, тріо, квартетів тощо); деталізовано уявлення про еволюцію струнно-ансамблевих жанрів за участю скрипки у творчості видатних і мало відомих композиторів, які створювали концертний та педагогічний репертуар і сприяли формуванню принципу політембровості ансамблевої музики віденського класицизму.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розвитком традицій скрипкового виконавства в період європейського романтизму та музичних напрямів ХХ ст.

#### Список літератури

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. О. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
2. Ауэр Л. С. Моя долгая жизнь в музыке / Л. С. Ауэр. — СПб. : Композитор, 2002. — 216 с.
3. Брейтбург Ю. А. Йозеф Иоахим - педагог и исполнитель / Ю. А. Брейтбург. — М. : Музыка, 1966. — 115 с.
4. Вольдман Я. И. Венское скрипичное искусство XVIII XIX вв. : учеб. пособие / Я. И. Вольдман, Н. Н. Токина. — Саратов : Изд-во СГУ, 1978. — 58 с.
5. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. Вып. 1 / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — 282 с.
6. Григорьев, В. Ю. Методика обучения игре на скрипке / В. Ю. Григорьев. — М. : Классика-XXI, 2006. — 256 с.
7. Козак О. Внесок Й. Гайдна у формування симфонічної драматургії / О. Козак // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 28 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 191–201
8. Мострас К. Г. Динамика в скрипичном искусстве / К. Г. Мострас. — М. : Музгиз, 1956. — 58 с.
9. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей: биограф. очерки / Л. Н. Раабен. — М.-Л. : Музыка, 1967. — 312 с.
10. Скудина Г. Мир Гайдна / Г. Скудина // *Музыкальная жизнь*. — № 3. — 2001. — С. 27-31.

11. .Флеш К. Искусство скрипичной игры: худож. исполнение и педагогика / К. Флеш ; пер. с нем. и коммент. В. Рабея. - Изд-е 2-е. — М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2007. — 304 с.
12. Хохлова А. Л. Великий хранитель тайны Жизни / А. Л. Хохлова // Музыка и время. — № 6. — М. : 2007. — С. 33–39.
13. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика / О. Ф. Шульпяков. — СПб. : Композитор, 2006. — 496 с.
14. Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей / А. И. Ямпольский // Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. — М. : Изд. дом «Классика XXI», 2006. — С.18-30.

*Надійшла до редколегії 28.12. 2012 р.*

## НАШІ АВТОРИ

- Акименко О. С.** аспірант ХДАК  
**Алфьорова З. І.** д-р мистецтвознав., доц., декан ф-ту кіно-, телемистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
- Бондар І. С.** здобувач КНУКіМ  
**Брагін Ю. А.** викл. ХЗОШ № 50  
**Бучма О. Є.** викл., зав. кафедри «Естрадний театр ляльок» Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
- Воскобойнікова В. В.** викл. ХДАК  
**Гладких А. В.** канд. пед. наук, доц., зав. кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів ХДАК
- Дрига К. І.** здобувач ХДАК  
**Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК, засл. працівник культури України
- Заверуха О. Л.** викл. ХДАК  
**Зайцева А. В.** аспірант КНУКіМ  
**Зотова В. А.** директор б-ки Київського ун-ту ім. Б. Грінченка
- Кириченко О. М.** аспірант КНУКіМ  
**Кравченко О. В.** д-р культурології, доц. ХДАК  
**Кулаковська І. М.** аспірант КНУКіМ  
**Люзняк М. М.** канд. філол. наук, доц. Львівської філії Київського нац. ун-ту культури і мистецтв
- Мазуркевич О. П.** ст. викл. Вінницької філії КНУКіМ  
**Марційчук Ю. І.** аспірант ХДАК  
**Мініна О. М.** проф. Республіканського вищого навчального закладу «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», заслужений працівник культури Автономної Республіки Крим
- Набоков Р. Г.** викл. ХДАК  
**Набокова Г.** аспірант КНУКіМ  
**Панков Г. Д.** д-р філос. наук, доц. ХДАК  
**Пашков К. В.** канд. філос. наук, докторант ХДАК



- 
- Петрик С. В. викладач-методист, зав. циклової комісії народних інструментів коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв, заслужений працівник культури України
- Піддубник В. Г. ст. викл. Ін-ту мистецтв Рівненського держ. гуманітарного ун-ту
- Прилипченко Н. С. аспірант ХДАК
- Радзівєвський В. О. канд. культурології, доц. КНУКіМ
- Руденко С. С. здобувач КНУКіМ
- Сметана О. П. ст. викл. Ін-ту мистецтв Рівненського держ. гуманітарного ун-ту
- Смирна Л. В. канд. мистецтвознав., ст. наук. співробітник Нац. академії мистецтв України
- Смирнова Т. В. канд. іст. наук, доц. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту
- Солов'яненко А. А. канд. мистецтвознав., доц. Київського нац. ун-ту культури і мистецтв, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, народний артист України
- Шейко В. М. д-р іст. наук, проф., зав. кафедри культурології та медіа-комунікацій, ректор ХДАК, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, президент Української асоціації культурологів, голова Науково-методичної комісії з культури Міністерства освіти і науки України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Шитовалов В. В. декан ф-ту театрального мистецтва Республіканського вищого навчального закладу «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», народний артист України
- Школярєнко С. І. викл. Харк. дит. муз. школи №5 ім. М. А. Римського-Корсакова
- Щедрін А. Т. д-р культурології, проф. ХДАК

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

**В. М. Шейко**

Культурологічні особливості динаміки формування мистецько-літературних осередків в Україні (XI — початок XX ст.) . . . . . 4

**О. В. Кравченко**

Наукова культурологія в Україні . . . . . 13

**К. В. Пашков**

Постсекулярна свідомість студентів ХДАК: емпіричне дослідження та культурологічний коментар . . . . . 22

**Ю. І. Марційчук**

Процеси візуалізації в культурі: сучасний дослідницький контекст . . . . . 29

**В. О. Радзівський**

Конфлікт як квінтесенція делінквентної субкультури . . . . . 37

**Л. В. Смирна**

Український нонконформістський виставковий рух за кордоном та його неформальний лідер Ігор Цишкевич (70-80 рр. XX ст.) . . . . 46

**М. В. Дяченко**

Філософсько-поетична картина світу Омара Хайяма (стаття перша) . . . . . 56

**А. Т. Щедрін**

Ченнелінг як культурна практика доби постмодерну: геокосмічні виміри . . . . . 70

**О. С. Акименко**

Репрезентація філософсько-культурологічних універсалій космізму в українському науковому дискурсі . . . . . 81

**Н. С. Прилипченко**

Народні художні промисли харківської губернії в другій половині XIX — на початку XX ст.: історіографія проблеми . . . . . 90

**М. М. Люзняк**

Соціокультурні чинники ефективності формування української науково-популярної книги XIX ст. . . . . 100

**Т. В. Смирнова**

Корецький фарфор як складова культурно-мистецького життя на Волині кінця XVIII– початку XIX ст. . . . . 109

**Ю. А. Брагін**

Предмет історії культури у студіях М. Фуко . . . . . 116

О. П. Мазуркевич Традиції шанування як основа етикетної поведінки. . . . .	123
І. М. Кулаковська Етнокультурні ресурси Житомирщини як туристичні атракції: історіографія та джерельна база дослідження. . . . .	132
С. С. Руденко Інформаційна діяльність у вимірі соціально-правової, інтелектуальної та технологічної культури українського суспільства. . . . .	141
І. С. Бондар Іронія та принцип подвійного кодування як просторові артефакти архітектурного дизайну. . . . .	151
В. А. Зотова Дискурс влади і нонконформізму як культуротворчі чинники в культурі 60 — 90-х рр. ХХ ст. . . . .	158

## РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

<i>А. А. Солов'яненко</i> Постановочна практика режисера оперної вистави (до питання про студіювання музичної складової) . . . . .	168
З. І. Алфьорова Новітня онтологія телевізійного типу мислення (стаття перша) . .	175
Г. Набокова Категорії дослідження телевізійної видовищно-розважальної культури. . . . .	182
О. Є. Бучма Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. . . . .	190
Р. Г. Набоков Театр масових видовищ: культурно-історичний аналіз . . . . .	199
В. В. Шитовалов Специфіка сприйняття актуального театрального мистецтва в умовах розвитку сучасного суспільства (на прикладі «performance» і «театру playback»). . . . .	207
О. М. Мініна Народний танець як відображення національного характеру . . . .	212
А. В. Зайцева Моральний зміст передач українського дитячого телебачення . . .	219

## РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

**С. В. Петрик**

Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі . . . . . 228

**А. В. Гладких**

Засоби розвитку професійної майстерності гри на духових інструментах . . . . . 235

**О. М. Кириченко**

Особливості сучасної співочої богослужбової культури . . . . . 243

**О. П. Сметана, В. Г. Піддубник**

Значення герменевтичної інтерпретації під час виконання естрадних творів . . . . . 251

**С. І. Школяренко**

Стиль Ф. Шопена як буттєво-художня двоєдність: до проблеми актуальної інтерпретації . . . . . 257

**О. Л. Заверуха**

«Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова: єдність божественного і матеріального . . . . . 268

**В. В. Воскобойнікова**

Жанрове розшарування «Цілонічного пильнування» в культурно-історичному розвитку . . . . . 276

**К. І. Дрига**

Виконавські традиції скрипкової музики в епоху Віденського класицизму . . . . . 285

## **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ**

- Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на лазерному чи струйному принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).
- Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.
- Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.
- На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), назва статті, анотація українською, російською та англійською мовами, ключові слова.
- На останній окремій сторінці рукопису подаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові повністю; науковий ступінь; вчене звання; повна назва організації, де працює автор; посада; країна, поштова адреса, телефон, e-mail.
- Статті підлягають редагуванню. На кожну статтю має бути рецензія.
- Рукопис авторів не повертається.
- Умови опублікування платні. Автор зобов'язується придбати певну кількість примірників виданого збірника.
- Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

*Наукове видання*

**Культура України**

Збірник наукових праць

Випуск 41

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,  
А. Г. Лисенко,  
О. О. Яіцький

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 20.04.2013. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.  
Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4  
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК