

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ



INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH
OF NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE

*The
Culturology
ideas*

RESEARCH WORKS' YEARBOOK

№14

Kyiv 2018

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Культурологічна
думка*

ЩОРІЧНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№ 14

Київ 2018

Культурологічна думка: щорічник наукових праць. — К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018. — № 14. — 216 с.

У щорічнику висвітлюються актуальні питання теорії та історії культури, етнокультурології та культурної антропології, музеєзнавства, пам'яткознавства, прикладної культурології, динаміки розвитку світової культури.

Видання призначене для культурологів, мистецтвознавців, музейних працівників, викладачів, аспірантів і студентів.

This edition discloses topical issues of theory and history of culture, ethnic culturology and cultural anthropology, museology, protection of cultural heritage, applied culturology, world culture development dynamics.

This edition means for scientists, culturologists, museum specialists, academicians, post-graduated students and students.

Випуск №14 затверджено Вченою радою ІК НАМ України від 22.11.2018 р., протокол №10.

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Бігась В. А.

доктор філософських наук, професор, віце-президент, академік Національної академії мистецтв України;

Овчарук О. В.

доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Внесено до переліку
наукових фахових видань
України згідно з наказом
Міносвіти України
№ 241 від 09.03.2016 р.
як фахове видання
з культурології
та мистецтвознавства

Відповідальний за випуск
Волков С. М.

Відділ науково-творчих
розробок, редагування та
видання друкованої продукції:

редактор
Червонюк О. А.

редактор текстів
англійською мовою
Хмельєвська Т. А.

комп'ютерна верстка
Фадєйкова Л. В.

Адреса редакції:

б-р Т. Шевченка, 50-52,
Україна, Київ, 01032
Тел. 235-72-28, www.icr.kiev.ua

З електронною версією
журналу можна ознайомитись
на сайті Інституту:
www.icr.kiev.ua;
на сайті Національної бібліотеки
України ім. В. І. Вернадського:
www.nbuv.gov.ua

Свідцтво про державну
реєстрацію:
серія КВ № 18706-7506ПР
від 29.12.2011 р

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- Богущий Ю. П.** академік Національної академії мистецтв України, кандидат філософських наук, професор (*голова редколегії, головний редактор*);
- Безклубенко С. Д.** доктор філософських наук, професор;
- Берегова О. М.** доктор мистецтвознавства, професор;
- Більченко Є. В.** доктор культурології, доцент (НПУ ім. М. П. Драгоманова);
- Волков С. М.** доктор культурології, професор (*заступник головного редактора*);
- Герчанівська П. Е.** доктор культурології, професор (НАКККіМ);
- Жукова Н. А.** доктор культурології, доцент, НТТУ "КПІ" ім. Сікорського;
- Кузнєцова І. В.** доктор філософії (PhD, філософія), доцент, старший науковий співробітник (*відповідальний секретар*);
- Крук Мирослав** доктор мистецтвознавства, професор (Гданськ, Польща);
- Льоос Гельмут** доктор філософії, професор (Лейпциг, Німеччина);
- Левчук Я. М.** кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник;
- Немкович О. М.** доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України);
- Олійник О. С.** кандидат культурології;
- Оляніна С. В.** кандидат архітектури, доцент;
- Онїщенко О. І.** доктор філософських наук, професор, (КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого);
- Пастушек Артур** доктор наук (Dr. habil.), професор, (Зелена Гура, Польща);
- Причепій Є. М.** доктор філософських наук, професор;
- Сапенко Роман** доктор наук (Dr. habil.), професор (Зелена Гура, Польща);
- Судакова В. М.** доктор філософських наук, доцент;
- Троха Богдан** доктор наук (Dr. habil.), професор, (Зелена Гура, Польща);
- Чміль Г. П.** академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент;
- Шейко В. М.** академік Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор;
- Юдкін І. М.** член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства

ЗМІСТ

CONTENTS

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ THEORY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Нанна Сміл, Надія Корабльова</i> Postmodern Personality: Ontological Self-dependance <i>Чміль Ганна Павлівна, Корабльова Надія Степанівна.</i> Постсучасна особистість: онтологічна залежність від себе	7
<i>Юдкін Ігор Миколайович</i> Інтенція, ідіоматика, міф: до морфології драми <i>Ihor Yudkin.</i> Intention, Idioms, Myth: Towards the Morphology of Drama	19
<i>Безклубенко Сергій Данилович</i> Про так звані інституційні та самоорганізаційні засади культуротворення <i>Serbii Bezklubenko.</i> On the So-called Institutional and Self-organizing Principles of Cultural Development.....	30
<i>Кохан Тимофій Григорович</i> Міфічні сюжети: досвід кіноінтерпретації <i>Tymofii Koban.</i> Mythic Plots: the Experience of the Movie Interpretation.....	44
<i>Хлустун Олена Сергіївна</i> Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення <i>Olena Khlustun.</i> Actor Imaging as Constituent Creative Transformation Process	52
<i>Єрескова Тетяна Володимирівна</i> Національна самосвідомість в контексті мультикультурних практик в Україні <i>Tetiana Yereskova.</i> National Self-consciousness in the Context of Multicultural Practices in Ukraine	60

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL RELATIONS

<i>Демещенко Віолета Валеріївна</i> Східні мотиви в естетиці нового театру Гордона Крега <i>Violeta Demeschchenko.</i> Oriental Motives in the Aesthetics of the New Theater of Gordon Craig	68
<i>Буценко Олександр Алімович</i> Homo manifestans, або мистецька інтерпретація суспільних зрушень початку ХХІ століття <i>Butsenko Oleksandr.</i> Homo Manifestans or Artistic Interpretation of Social Upheavals at the Beginning of the XXIst Century	79
<i>Грбарчук Ольга Миколаївна</i> Реаліті-шоу: всередині зображення <i>Olha Hrabarchuk.</i> Reality Show: Inside the Picture	87
<i>Шаповалова Юлія Сергіївна</i> Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва <i>Yuliia Shapovalova.</i> The Contemporary Circus Art of Ukraine in the Context of International Cultural and arts Cooperation	94

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА UKRAINIAN CULTURE

<i>Берегова Олена Миколаївна</i> Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів <i>Olena Berehova.</i> Instrumental Theater in the Modern Ukrainian Composers' Creativity	102
<i>Підгорбунський Микола Анатолійович</i> Нотовані збірники української Православної церкви (ХІ–ХІV ст.) <i>Mykola Pidhorbunskyy.</i> Notized Collections of the Ukrainian Orthodox Church (XI–XIV Century).....	109

Дорога Алла Євгенівна
Діяльність громадської організації як феномен української культурної спадщини
Alla Doroga. Activity of Public Organization as a Phenomenon of Ukrainian Cultural Heritage 117

Науменко Наталія Валентинівна
Культура вина в українській бароковій поезії
Nataliia Naumenko. The Culture of Wine in Ukrainian Baroque Poetry 123

Гончаренко Надія Кузьмівна
Європейський досвід використання грантових механізмів підтримки культури у світі інституційних реформ галузі культури в Україні
Nadia Honcharenko. European Experience of the Use of Grant Competitions as a Means of Supporting Culture from the Perspective of Institutional Reforms in Ukraine's Cultural Sector 131

Холодинська Світлана Миколаївна
Персоналізована історія футуризму: досвід реконструкції літературного оточення Михайля Семенка
Svitlana Kholodynska. Personalized History of Futurism: the Experience of Reconstruction the Mikhail Semenko's Literary Milieu 140

МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО
MUSEOLOGY AND PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

Гриценко Олександр Андрійович
“Декомунізаційне” законодавство, його практичне впровадження та охорона пам'яток: правові, естетичні й світоглядні колізії
Oleksandr Hrytsenko. 'Decommunization Laws', Their Practical Implementation, and Heritage Protection: Legal, Aesthetic and Ideological Controversies 148

Дем'ян Валентина Володимирівна
Нематеріальна культурна спадщина як поле міждисциплінарної взаємодії. Міжнародний огляд
Valentyna Demian. Intangible Cultural Heritage as Space for Multidisciplinary Interaction. International Review 161

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
APPLIED CULTURAL STUDIES AND CULTURAL PRACTICES

Беззін Олексій Ігорович
Діяльність мистецьких закладів вищої освіти в сучасних соціокультурних реаліях
Activity of Higher Education art Institutions in the Contemporary Socio-cultural Realities 170

Мищенко Марина Олексіївна
Мистецтво у просторі всесвітньої мережі інтернет: практичні аспекти
Maryna Mishchenko. Art in the Space of the Internet World Network: Practical Aspects 178

Поспелов Олег Олександрович
Авторське право в сучасному цирковому мистецтві
Oleg Pospelov. Copyright in the Contemporary Circus Art 184

Мазепа Андрій Олегович
Ігровий телесеріал як специфічна форма публічної комунікації
Andrii Mazepa. Game TV Series as a Specific Form of Public Communication 192

Железняк Серафим Володимирович
Проблематика визначення й класифікації звукового образу в аудіовізуальній культурі
Serafym Zheliezniak. Problems of Definition and Classification of Sonic Image in the Audio-visual Culture 199

Неупокоев Руслан Валентинович
Екзистенціальні особливості естрадного номера із лялькою
Ruslan Neupokoiev. Existential Features of Variety Numbers With a Puppet 205

POSTMODERN PERSONALITY: ONTOLOGICAL SELF-DEPENDANCE

Hanna Chmil

D-r hab. of Philosophic Sciences, professor, academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Institute for cultural research of the National Academy of Arts of Ukraine

Чміль

Ганна Павлівна

доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України, Інститут культурології Національної академії мистецтв України

Чміль

Анна Павловна

доктор философских наук, профессор, академик Национальной академии искусств Украины, Институт культурологии Национальной академии искусств Украины

Nadiia Korabliova

Dr. phil., Professor
V. Karazin Kharkiv National University,

Корабльова

Надія Степанівна

доктор філософських наук, професор, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Кораблева

Надежда Степановна

доктор философских наук, профессор, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Summary. *The article focuses on the triggers of ontological dependence as well as elucidates the construction /deconstruction of being by contemporary humans from the perspective of self-dependence. As a result, the real identity is substituted by simulacra and simulation in their different forms: avatars, images, masks in virtual reality. In view of this, ontological self-dependence cannot have any grounding because the identity serves as its basis.*

Key words: *ontological dependence, postmodern identity, simulation, virtual reality.*

Topicality. The research centres on the emergence of a new subjectivity, i.e. humans who handle their self-creation at their own discretion in order to adjust to informational environment in which technical reality is of major importance as it engenders a new kind of humanity treated not as a value but as a product of technological processes. A human being uses roles, masks, and images provided by the culture and society to the consumers of symbolic products and include the features that ensure personality functioning and social recognition. Symbolic construction of personal space involves a human as a creator of self-image into decoding symbolic entities as means of the formation of that image as well as comprehending human existence in order to construct / deconstruct an array of images in the proliferation of self-images. In this context, the aim is to establish the technologies of identity simulation and identify the means of its imitation. These problems are raised in the works of contemporary postmodern scholars (e.g. Z. Bauman, D. Bell, Guy Debord, G. Agamben, Ch. Metz, S. Žižek, G. Balandir, G. Deleuze) that are concerned with the conceptualization of information society, electronic technocentrism, individualistic culture, narcissism, and chaos.

Postmodern identity does not manifest itself through historical time parameters since it is not possible to be modern in the situation with all the grounds being on the

surface and the time entirely focused on one point. This is an elusive absence / presence striving for eternity. Hans Ulrich Gumbrecht contrasts the meaning culture with the presence culture. His theory Production of Presence poses new challenges for philosophy: to resist the inclination of modern culture to leave and even forget any possibility of the relation to the world based on presence. He defies the tradition according to which the only practice of the humanities is to assign the meanings to the world through the discourses that determine its existence. Hans Ulrich Gumbrecht distinguishes two types of humans: a human of meaning culture that perceives himself / herself as a subject and a human of presence culture that is grasped as part of our being-in-the-world. The inherent feature of contemporary personality as well as modern epoch is the presence as a principal uncertainty, the unsubstantiated nature, refusal of rootedness (i.e. refusal of a steady place), which leads to groundlessness involving the abandonment of personal existence in favour of imitation.

According to the results of the last World Congress of Philosophy in Beijing, the human is viewed as a generation of structures. New humanity is mainly constructed through its irrelevance and non-genealogy. The absence of origin means the absence of future and presupposes 'broad present' (Gumbrecht *Our Broad Present*). The future is viewed as a catastrophe, as a source of threat and danger. Thus, the only way out is to extend our present. Time in its reference to a human being cannot be defined without its value. The latter attributes to time an anthropological dimension entailing thus an axiological approach, the desire to treat time as the mode of life, as well as understanding time as an existential and ontological caring about temporality of our being. At the same time, caring about time from an axiological perspective on the part of the Present Person means caring about himself / herself. Comprehension of presence time is closely intertwined with the perception of present as the time of modern culture.

This is a postmodern culture that does not possess any private space and is characterized by an endless play with images and image constructs. Such subjectivity makes use of a market, 'masks and images parade' having no fear of getting lost in a fake and strange imagery since due to this it can transcend borders, overcome bans and taboos that seem not to exist. Such a personality is nameless (it has a wide array of names, avatars, images); it is the last invisible point, not the

beginning and not the end that are viewed as finiteness overlapping with each other. This personality belongs to timelessness that has no transcendent pole and goes beyond the time. Moreover, it does not have depth as it is bottomless (Deleuze), deprived of the centre and the defined tops constantly rising to the surface.

This kind of a human being is a challenge for the society as a total project aimed at eliminating of personality and its dissolution in the social being. "An individual is just the residue of the decomposition reaction of the community ... Societal issues are an important absent link of metaphysics of the subject" [1, 27]. "Hypocritical fictions that support the myth about a unique and indispensable nature of individuality whose single function in our society is to guarantee the possibility of a certain general manifestation of individuality" [2, 29].

Another parallel refers to Lacan's psychoanalytic theory and his differentiation between the Real, the Symbolic, and the Imaginary. In this paper we focus on the Imaginary that plays a crucial role for ontological self-dependence. The Imaginary is part of contemporary democratic societies in which it is nourished by freedom to create its life project. Life-creative processes are not possible without imagination involved in the creation of projects, ideal images, and matrixes that let a person adjust to the society.

It is possible to identify those aspects that are essential for ontological self-dependence: those ones that have captivated us and guide our actions and the Imaginary created and constructed by us. The Imaginary is characterized by its dual nature: something that keeps us within the boundaries set by the society and something that restricts the will of the society since it is the field of my own initiative protesting against total symbolic representation that hide a whole personality. Referring to imagination and its role in the construction of life projects, it is worth mentioning that this imagination is formed under the influence of social institutions (schools, TV, cinema, mass media), which means rationality and practically no creativity. At the same time, imagination can be both constructive and destructive power that allows the human to experience something that does not exist in reality.

While speaking about our Real and Imaginary from the perspective of ontological self-dependence, it should be underlined that the Imaginary is not secondary to the Real. My imagination is formed on the basis of the Real, which results in the symbiosis. It

makes sense to develop imagination because the latter enriches our world making it colourful and serves as the ground for the power of art. In the context of the topic under consideration, several types of the Imaginary can be distinguished: the individual (my own, intimate) Imaginary and the collective Imaginary in which sociality and culture are made tangible. These registers can be switched. Imagination can capture us making us admire its images and not allowing us to get rid of them. At the same time, it can cause the desire to break its spell.

This can lead to variations. There are such personality types that do not want to break the spell and live in the imagined world as if it were the real one, while the others aspire to live in the reality no matter how it is. However, the prevailing personality type is Aristotle's golden mean, i.e. imaginary-real being. Imagination is not a stable entity as it is changeable just like modernity and is characterized by the absence of structure. From the perspective of those structures, we 'die' in our old image and 'are born' in a new one. This leads to an endless play of our existence as self-dependence and the emergence of hybrid, half real, and half imagined self-images [3, 4].

The approaches mentioned above seem to be a patchwork of methodologies and approaches combined by parallax vision. S. Žižek argues that such diverse points of view that cannot be synthesised should be combined through the shift of author's perspective [5]. In this paper we draw on the constructive methodology and the metaphor of virtual reality in order to identify the technologies of life project creation from the perspective of ontological self-dependence as virtual realities. The term virtual reality was introduced by J. Lanier at the end of 80-s and became an indispensable part of philosophical lexicon within a short period of time. We use this term as nowadays virtual has become a trendy means of definition and allows us to use an array of heterogeneous definitions. As the referent of virtual has not been legitimized in science and philosophy by now, it is possible to apply it in different fields. It correlates with contemporary glam culture oriented at marketing demands and consciousness consuming intellectual products [6].

Virtual is a heuristic concept allowing us to set new priorities and identify implications concerning ontological self-dependence since the notion of virtual covers the ontological status of reality differing from natural reality that does not depend on a human be-

ing. Virtual does not equal reality, it entails being and not existence, it is potential and not real. Virtual is opposed to real as a theoretical construct. The absence of referent is caused by the simulation of the capacity to generate an infinite number of worlds and not the simulation of the result.

Virtual reality is characterized by so called engrossment effect, being inside this reality we cease to perceive this type of reality as unreal. Consequently, it allows us to study the processes and mechanisms of decoding, change the orders of reality, the modes of its functioning, and mix the registers of reality. The latter can be illustrated by a famous example of the first film demonstration arranged by the Lumière brothers during which the spectators started running away from the train, which was later called a destroyed frame by E. Goffman.

The concept of reality construction by the self-dependent subject bears a lot of connotations highlighting the role of a human being as creator of his / her life project. It is necessary to combine the components and be able to change them if needed (construction / deconstruction) with 'the attention to life' (A. Schutz).

Virtual reality is viewed as a metaphor, which allows us to distance from the tangible reality and implications envisaged by virtual reality as an established concept with its cyberspace, network society etc. However, 'the complex of ontological assumptions can be substituted by another variety of ontological hypotheses, as well as metaphor can be substituted by a new metaphor' [7]. We find the theatre metaphor offered by Guy Debord the best one among all the metaphors coined by contemporary scholars. This metaphor is the ground for the formulation of object and the development of the research strategy.

A human being is a virtual creator, a unique creature capable of virtual worlds construction emanating thus his / her own self [8]. Contemporary discourse presupposes emanation of the Self as a devastation of life in the cyber reality as self-projection. In this respect, we differentiate between phenomenal objective-subjective reality and social intersubjective reality. The former is the product and the reaction of human psyche to the world. It emerges on the intersection between the subject and the object, their correlation engenders the world of phenomena as a phenomenal world initially given to the human (a monosubjective reality). The reference point is an isolated experience related to the new information. This reference point has become

flexible due to postmodernism. Moreover, cyber reality permits the research into virtual reality in the context of various social technologies of self-affirmation of a human being in the world.

Not only the role but also the face serves as a mask with all the attributes of the mask being deprived of the depth. Such a personality is screening of the program of functioning in culture determined by subject's ideology. Hierarchical screen surface of self-dubbing gradually constructs human life 'in situation', 'injecting' its images into the network of circulating images of the network society. A French film *99 Francs* based on the novel by Frédéric Beigbeder shows the self-aggrandizement of such a personality. The film begins by depicting a suicide committed by the main character and debunks the self-aggrandizement that does not know any repentance with the help of an array of images of the main character's life and career.

Analysing the phenomenon mentioned above, a renowned British scholar William Van Gordon established a new type of dependence in analogy with alcohol and drug addiction as well as gambling addiction: "Self-obsession becomes exhausting and makes us overlook the truth and wisdom of the reality" [12]. Screens make people construct another level of self by virtue of posts, likes, and selfies in virtual reality.

According to Ernst Cassirer, a human being creates and decodes the symbols, consequently, the loss of the capacity for symbolic behaviour means the loss of the depth and height, as well as the loss of verticality and hierarchy in the situation described by Friedrich Wilhelm Nietzsche: God is dead and the verticality is ruined, the human is running on the surface (Deleuze). This is not a systemic homogeneity of humans. It rather involves their shadows that are practically the same, cloned and packed, which ensures the presence / absence of Nobody, a behind-the-scenes player.

This results in ontological theft meaning the loss of human integrity. A human being used to rely on social relations, and now that completeness has broken into an infinite number of pieces, the multiplicity of local items, fractal spaces and never-ending self-demonstration. Such a human being opposes the Absolute, the Eternity, being turned into a discrete one-dimensionality. Having put on a mask, a human being skilfully hides the initial image that practically does not exist. The strategy of a new type of human is imitation, his / her intrinsic quality is a mask, and his / her skills are formed in the cultural space that has turned into a play

area. Shadows, masks, avatars are the main surrogates of a personality.

The anthropology of uniqueness focuses on the conceptualization and redefinition of serial items of the possible infiniteness in which one and the same is re-duplicated. Ontological self-dependence has a deficient status of simulacra and requires a constant construction, imitation of completeness and integrity of being. Imitation technologies are not treated as forgery in the absence of the referent because imitation is not the search for the true Self. This is not even a simulation since imitation does not simulate anything being the sign of the sign itself, the manifestation of one-dimensionality and multiplicity. Ontological self-dependence is characterized by destructive means of life project creation, involving redefining, montage / demontage, changing the formats, reloading, and upgrading etc. It results in the absence of imagery in the image, the expression of the unconscious that endlessly demands psychoanalytic techniques and therapy sessions. It has its logic as an illogical deconstruction cannot exist without logic. The rejection of logic entails a different kind of logic that is not grounded on imagery and is necessary for the utterly incomplete wholeness. The mask is the sign of the absence of the face as a symbol deprived of symbolism and serves as the projection on a horizontal of multiplicity of meanings with excessive recurrence.

The expressions like "I am self-sufficient", "This is my point of view" etc., which we hear quite often, testify to the transition from "the being that determines consciousness", from collective consciousness to personal consumerism (one of the trends of consumer society in which everything is consumed including signs and images) of products of that consciousness from the privileged position of self-affirmation in the society and culture. As a result, we deal with technological society 'playing life' instead of living, 'sexual techniques' in place of love etc. A human being is an imitation of the being of humanity. Imitation becomes the main product of software industry since it works not for a human being but for a system that ensures human existence and self-realisation even in such forms. The key claim made at the last World Congress of Philosophy in Beijing is that a human is the product of systems. Systems engender and maintain life. "I think so" means that the system thinks so, "I want this" means the systems wants it. A systemic human cannot have a non-systemic motivation.

"Post" system is realised as an absent structure, it

ceases to function as wholeness and receives integrity as an interactive way of existence. U. Eco argues that the metasystem is not systemic but personal. Only personality of the “post” system remains latent and its lack of imagery entails the plurality of verities and a decentralised person. “Thus, a philosophical outcome of the Proto-system recognition is the negation of the structural method as a means of getting a grip on reality. If the structural method is based on the Proto-system, the reality recognized as a structure is a pseudoreality and the structural models do not work. The structural models only conceal the Truth” [9, 23].

In the “Post” epoch the systemic principle is hypostasized as a ground for the reality in order to ensure the absence of personality and to create an ideal system of its denial. A system that can generate an impersonal image must be created to achieve this. Nihilism as a philosophical concept becomes a productive technology, the womb of virtual personality that confirms its existence through total annihilation. Virtuality is the simulation of the Absolute that incorporates any possibility, any variations of being, including logically impossible ones, opening thus the space for endless groundlessness perceived as freedom. Consequently, the self-realisation of personal being as self-dependence is grounded on self-denial.

New technologies lead to considerable changes both in natural and social being. Technologies are based on natural capacities and technological reality has turned into human environment. It offers an infinite number of virtual worlds and a human being can be part of each of them. These worlds exist as multiple realities, each of them having its own purpose. They cannot be reduced to one common purpose. This purpose can be discovered after the rejection of meta-narratives but its principles are scattered in different systemic parameters. These parameters are underpinned by the plurality of produced concepts but the reality as a stable system vanishes. That is why postmodern aesthetics defines art as a machine of desires, which models hyper-reality as a machine of desires by virtue of simulacra. Possible worlds are the spaces inhabited by their adepts.

Personality in his / her virtual being is a virtual world that humans create at their discretion, turning it into the environment of personal freedom and realizing themselves as free personalities ontologically dependent on themselves. Rapid growth of technologies fosters the emergence of a new image of human existence. Thus, even having no motivation of influ-

encing human life, technical world adjusts to a human being and opens possibilities for self-realisation (similar to film development), allows humans to use creativity and construe the world dependent on the self and capable of meeting the demands of personality as a creative person.

It is demonstrated in films aimed at mass-market audience (e.g. *The Matrix*, *The Thirteenth Floor*, *Inception*) whose main focus is the reflection of humans on their place in the world. *Matrix* has become a philosophy as it epitomizes and compares two aspects of distortion. On the one hand, it shows the reduction of reality to the virtual sphere regulated by arbitrary laws that cannot be suspended. On the other hand, it shows the concealed truth of this will, the reduction of the subject to a complete instrumental passivity [11, 371]. In fact, a human being does not adjust to the world and its structures but rather integrates the world into the Self and transforms it into an expanded self-image. Humans receive themselves through grasping the world.

During the times of Skovoroda the human epitomized Macrocosm, while contemporary Microcosm is a subsystemic unity of the globally absent system. Consolidating this principal incompleteness in the self, personality complements it by virtue of assigning to it the self-image, the face, the image of existence in the self-created life project. This image depends on the human-creator and is theologically bound.

At first glance, a human seems to be a free creature that realizes freedom being ontologically self-dependent, proves the rationality of the world and its regularities. A paradoxical situation has come about with respect to the growth of irrationality, which testifies to the unreasonableness of technological society in which even a rational and appropriate idea turns into irrational one. It makes humans trespass the boundaries of space and time, which leads to their addiction to modern technologies.

In conclusion, it should be mentioned that the concept of ontological self-dependence is a very urgent topic. It is associated with the implication of various meanings apart from those ones discussed in this paper. The recognition of the plasticity of the subjectivity seems to be important from the perspective of heuristics. The subjectivity seeks to be adequate to informational society and “the flowing present” (Z. Bauman) with low social dependence and the freedom of choice, with the feeling of social rootedness and at the same

time the freedom to be whatever they want to be. Being self-dependent, such a personality manifests itself in the destruction of social fabric as a total representation and makes this fabric discrete, which allows the personality to regain the wholeness of ontological being both in the society and culture. This concept is parallax vision. It lets the personality diversify the approaches to human self-presentation in the contemporary culture, combine social and essential characteristics of the

personality as part of the society and culture by means of virtual as the referent of the real for ontologically self-dependent personality. Sociality is inherent to humans and is not imposed on them. Emanating themselves into the virtual world, humans act in a real social world since this world determines the set of social roles, masks, and images as well as effects the reification and naturalisation of the virtual. However, in such a way humans destroy social fabric.

ПОСТСУЧАСНА ОСОБИСТІТЬ: ОНТОЛОГІЧНА ЗАЛЕЖНІСТЬ ВІД СЕБЕ

***Анотація.** У статті аналізуються чинники онтологічної залежності та конструювання/деконструювання власного буття сучасною людиною як залежність від себе. Результатом цих процесів стає підміна справжності та ціннісного особистісного самовизначення людини імітацією та симулякризацією в різноманітних формах: аватаризацією, іміджами, масками е віртуальній реальності. За цих умов онтологічна залежність від себе не може мати підстав, бо підставою є сама особистість.*

***Ключові слова:** онтологічна залежність, постсучасна особистість, симуляція, віртуальна реальність.*

***Актуальність.** Це дослідження пов'язане з виробництвом нової суб'єктивності — людини, яка опікується самовідтворенням на власний розсуд, намагаючись вписатися в інформаційне середовище, у якому технічна реальність стає визначальною, у ній відбувається виробництво людяності (не як ціннісна визначеність, а як результуюча технологічних процесів). У цій діяльності людина послуговується ролями, масками, іміджами, які постачаються ринковим споживачам символічних продуктів культурою й соціумом і містять ті характеристики, які забезпечують функціонування особистості, її потребуваність і визнання. Символічне конструювання особистісного простору залучає розкодовування людиною, як творцем власного образу, символічних утворень, як засобів творення цього образу, освоєнням особистісного буття людською істотою з метою подальшого конструювання/деконструювання множини образів у проліферації образів саморепрезентації. У такому контексті *метою* є визначення технологій симуляції особистості, способів її імітації. Цьому присвячені роботи сучасних*

постмодерністів, пов'язані з концептуалізаціями інформаційного суспільства, електронного техноцентризму, культури індивідуалізму, нарцисизму, хаотизму, таких як З. Бауман, Д. Белла, Ж. Нанхі, Гі де Бор, Дж. Агамбен, К. Метц, С. Жижек, Ж. Балантьє, Ж. Дельоз.

Постсучасна особистість не позиціонується в параметрах історичного часу, бо не можна бути сучасним у ситуації, коли всі підстави оприявились на поверхню, існує небувала часова зосередженість у одній точці, це — невловима відсутність/присутність, яка прагне стати “вічністю”. Ханс Ульріх Гумбрехт протиставляє культуру значення культурі присутності. Теорія “Виробництво присутності” Гумбрехта ставить перед філософією завдання: твердо виступати проти схильності сучасної культури залишати й навіть забувати всяку можливість відношення до світу, заснованого на присутності. Він кидає виклик традиції, у відповідності до якої центральною, єдиною практикою гуманітарних наук є присвоєння світові значень через дискурси, які визначають, яким йому бути.

Виокремлює два людських типи: людина культури значення, яка мислить себе суб'єктом, і людина культури присутності, яка є частиною цього світу. Для сучасної особистості, як і для епохи, породженням якої вона є, властива присутність як принципова невизначеність, безпідставність, відмова від укоріненості, тобто від власного сталого місця, а отже — безпідставність, що здійснюється під знаком відмови від особистісного буття на користь імітації.

Людина є породженням структур — інтенція останнього Всесвітнього філософського конгресу в Пекіні. Конструювання нової людяності відбувається переважно через власну безвідносність, непородженість, негенеологічність, а якщо немає походження, то немає й майбутнього, лише “розширюване теперішнє” (Гумбрехт “Наше розширюване теперішнє”). Майбутнє — катастрофічне, воно — джерело загроз і небезпек, отже, вихід — робити все можливе, щоб розтягувати теперішнє. Розмови про час у його співвіднесеності з буттям людини неможливі поза визначенням його ціннісного наповнення. Тільки цим ми надаємо часові антропологічного виміру, що потребує задіяти аксіологічний вимір, сприяти прагненню використати час у якості життєвого модусу, екзистенціально-онтологічної турботи про темпоральність нашого буття. Одночасно турбота Присутнього про час у його аксіологічній наповненості є турботою про себе. Усвідомлення часу присутності органічно вплетене в усвідомлення буття обширного теперішнього як часу сучасної культури, у якій живе й діє людина.

Це — культура постмодерну, де жодного клаптика соціальної тканини як власного, приватного місця не лишилось, є лише безкінечна гра образами й іміджевими конструкціями. Така суб'єктивність послуговується ринком, “парадом масок”, “образів”, “іміджів” без страху загубитися в несвоєму, несправжньому, у чужій образності, бо завдяки їй проникає за окреслені межі, заборони, табування, вони їй нібито не писані. Така особистість — безіменна (має безліч імен, аватарок, образів), вона — остання безвидна точка, не початок і не кінець, які у збігові є замкненими остаточностями, вона є співданість, співвіднесеність, належить позачасовому, але такому позачасовому, яке не має трансцендентного полюса, а випадає з часу. Не має вона й глибини, бо бездонна (Дельоз), не має центру й визначеного топосу, тому що увесь час “виноситься на поверхню”.

Така людина — виклик суспільству як тотальному проекту стирання особистості, її розчинення в соціальному бутті. “Індивід усього лише осад реакції розкладу співтовариства... Питання спільноти є важливою відсутньою ланкою метафізики суб'єкта” [1, 27]. “Лицемірній фікції, яка підтримує міф про унікальну й незамінну природу індивідуального, єдина функція якого у нашій культурі — гарантувати можливість певного загального представлення індивідуального” [2, 29].

Інша паралель пов'язана з психоаналітичною концепцією Жака Лакана, його розрізненням Реального, Символічного й Уявного. У контексті досліджуваної проблеми зробимо акцент і зосередимося на уявному, яке відіграє вирішальну роль у онтологічній залежності від себе. Це Уявне є фрагментом сучасних суспільств як демократичних, у яких воно живиться свободою в життєтворенні власного життєвого проекту. Процеси життєтворення неможливі без роботи уяви, бо за допомогою неї створюються проекти, ідеальні образи, ті матриці, за допомогою яких особа вписує себе в усі фрагменти соціальної матерії.

Можемо виокремити такі площини, які є вирішальними для онтологічної залежності від себе — ті, які нас полонили й скеровують коло наших дій, і наше Уявне, яке ми вільно творимо й конструюємо. Відзначимо подвійність Уявного: те, що тримає нас у означених спільнотою, до якої ми причетні й хочемо бути такими, межах, і те, яке обмежує волю спільноти, бо є полем моєї власної ініціативи, яка пропонує протест проти тотальної “представленості й представлення” символічних репрезентацій, які приховують цілісну особистість. Стосовно сили уяви та її ролі в конструюванні проектів власного життя варто зауважити, якщо ця уява сформована під наглядом соціальних інституцій (школа, телебачення, кіно, ЗМІ), то це є нормування, яке, практично, не залишає місця для творчості, хоча й для соціуму, і для людини уява присутня в основах, вона може бути конструктивною, а може бути й деструктивною силою, яка дозволяє бути присутнім тому, чого в дійсності немає.

Якщо вести мову про наше Реальне й наше Уявне в онтологічній залежності від себе, то останнє невивідне з першого. Моя уява викарбовується на Реальному, і в результаті утворюється симбіоз обох. У цьому й смисл закликів розвивати уяву, бо вона робить світ багатим і різнобарвним, і сила мисте-

цтва — у впливі на уяву. За цих умов варто розрізняти Уявне особистісне, моє, інтимне, і колективне, у якому опрідметнені соціальність і культура. Ці реєстри ми можемо переключати. Уява може тримати нас у полоні, захоплюючи своїми образами, і не дозволяти позбутися їх, а може викликати бажання позбутися їхніх чарів.

У такому контексті можливі варіації. Є ті типи особистості, які не хочуть позбавлятися чарів і живуть у полоні уявного як реального світу, інші намагаються, відкинувши образ, жити в дійсному, яким би воно не було. Але переважає, як правило, “серединне буття” (Аристотель) — уявно-реальне. Однак і уява не є сталим утворенням, вона також “плинна”, як і “сучасність”, отже, є відсутньою структурою й не може бути описаною в термінах структури. У русі цих структур ми “помираємо” в старому образі й “народжуємося” в новому. Усе це має своїм наслідком нескінченну гру нашого існування як залежності від себе. Тому образи, які сконструйовані нами про себе — гібриди, напівреальні, напівуявні [3, 4].

Означені підходи нагадують мозаїку методологій і позицій, які можуть бути поєднані паралак-сним баченням. Жижек пропонує поєднувати різні бачення, між якими неможливі синтези шляхом зміщення авторської перспективи [5]. Ми скористаємося конструктивістською методологією й метафорою віртуальної реальності, пропонуючи технології творення життєвого проекту через онтологічну залежність від себе як віртуальні реальності. Термін “віртуальна реальність” запропонував Жарон Ланье в кінці 1980-го. Це поняття дуже швидко прижилося у філософському лексиконі. Скористаємося ним і ми. Тим більше, що сьогодні віртуал перетворився на модний означник і дозволяє застосувати множину гетерогенних означників. Й оскільки предметний референт віртуального не легітимований у науці і філософії, можливе його поєднання з різними предметними полями. Це й кореляція з вимогами сучасної глем-науки, зорієнтованої на вимоги маркетингу й ринкової свідомості, яка споживає інтелектуальний продукт [6].

Віртуальне — евристичний концепт, який дозволить нам по-новому розставити акценти й виявити імплікації щодо онтологічної залежності від себе, бо поняття віртуального фіксує онтологічний статус реальності, відмінної від природної, не залежної від людини. Віртуальне не зовсім реальність,

воно — те, що має буття, а не існування, потенційне, а не дійсне. Віртуальне протилежне реальному як теоретичному конструкту. Відсутність референта викликана тим, що симулюється не результат, а здатність до нескінченного продукування світів.

Віртуальній реальності властивий так званий ефект занурення, коли ми перебуваємо всередині, перестаємо відчувати умовність цієї реальності як нереальної. Це, своєю чергою, дозволяє досліджувати процеси й механізми реїфікації, змінювати порядки реальності, режими її функціонування, змішувати “режими реальності”: відомий хрестоматійний приклад, коли на першому кінопоказі стрічки братів Люм’єр люди втікали від поїзда, що І. Гофман назвав “пошкодженням фрейму”.

Поняття конструювання реальності суб’єктом, який перебуває в залежності від себе, навантажене механічними конотаціями, які підкреслюють проектний характер людини як творця власного життєвого проекту. Тут важливо поєднати складові частини й уміти перекомпонувати їх за потреби (конструкція/деконструкція) “уваги до життя” (А. Шюц).

Віртуальна реальність використана нами як метафора, що дозволяє дистанціюватися від предметної реальності й імплікацій, які передбачені використанням віртуальної реальності як усталеного поняття з його кіберпростором, мережевим суспільством тощо, а втім, “сукупність онтологічних припущень може бути замінена іншою сукупністю онтологічних допущень, метафора — новою метафорою” [7]. З усіх метафор, які продукуються й спродуковані сучасними дослідниками, для нас найбільш евристично плідною є метафора Гі Дебора — метафора театру з його “суспільством спектаклю”. Саме ця метафора є точкою, навколо якої “збирається” об’єкт, випрацьовується стратегія дослідження.

Людина є віртуальним креатором, єдиною істотою, здатною вибудовувати віртуальні світи, емануючи власну сутність [8]. У сучасному дискурсі самоєманация є самоспустошенням життя в кіберреальності як проекції себе. Тут варто розрізняти феноменальну об’єктивно-суб’єктивну реальність і соціальну — інтерсуб’єктивну реальність. Перша є продуктом, реакцією людської психіки на світ. Вона утворюється на перетині суб’єкта й об’єкта, на їх кореляції формується світ явищ як феноменальний світ, який першопочатково даний людині

(“моносуб’єктна реальність”), точкою референції виступає одиничний досвід, з яким людина співвідносить нову інформацію. Дякуючи постмодернізму точка референції стала плаваючою, а завдяки кіберреальності стало можливим досліджувати феномен віртуальної реальності стосовно до різних соціальних технологій самоствердження людини у світі.

Не лише роль, а й лице виступає маскою себе з атрибутивними властивостями маски, позбавленої глибини. Така особистість — екранізація програми функціонування в культурі запрограмованого ідеологією суб’єкта. Ієрархічна екранна поверхня самодубляжу поетапно самовибудовує життя “людини в ситуаціях”, “викидаючи” її образи в мережу циркулюючих образів мережевого суспільства. Самовозвеличенню такої особистості присвячений французький фільм Ф. Бегбедера “99 франків”. Кінокартина починається з самогубства головного героя й через серії образів його життя та кар’єри в екранних фреймах діагностує нище самовозвеличення, яке не знає покаєння.

Відомий британський вчений Вільям Ван Гордон, аналізуючи означений феномен, виокремив його як новий, третій тип залежності, за аналогією з алко-, нарко-, ігровою залежністю: “Залежність від себе стає виснажливою і примушує нас не звертати уваги на правду та мудрість реальності” [12], натомість з допомогою екранів люди конструюють інший рівень себе, “постячи”, “лайкаючи”, “селфікуючи” себе Іншого у віртуальній реальності.

Як зазначав Е. Кассіер, людина — продукувач та розшифровувач символів, а втрата сучасною людиною символізму є втраченою глибини та висоти, втраченою вертикалі та ієрархії в ситуації, яку зазначив ще Ніцше: убили Бога — вертикаль упала, людина “бігає по поверхні” (Дельоз). Це — не система однаковість людини, а її тіні, усі, практично, однакові, клоновані й “упаковані”, принципово системно однакові, що забезпечує наявну присутність/відсутність Ніхто, закулісного гравця.

Відбувається онтологічна вкраденість, коли вкрадене ціле з його самовизначеностями й детермінантами, коли людина була породженням соціальних відносин, тепер це ціле розбилося на безліч скелець, множину локальних одиниць, фрактальних просторів та нескінченних самодемонстрацій. Така людина постала проти Абсолюту, Вічності, перетворившись на дискретну

одномірність. Одягнувши маску, зручно сховала за нею першообраз, якого вже, практично, і немає. Стратегією такої людини є імітація, міткою — неприхована явленість маски, а її навички формуються простором культури, перетвореним на ігровий. Тіні, маски, аватарки стали головними сурогатами особистості.

Антропологія одиничності спрямована на концептуалізацію й переозначування серійних одиниць потенційної безкінечності, коли одне й те саме повторюється в повсякденній серійності буття, побутування. Онтологічна залежність від себе має принципово недостатній статус симулякру й потребує постійного добудовування, імітування достатності — аналогу цілісності й повноти буття. За відсутності референта, технології імітації не є актами підробки та залежності від істинної реальності, бо імітація не є пошуком себе справжнього й істинного. Це навіть не симуляція, бо імітація нічого не симулює, вона є знаком самого знаку, оголеністю одномірного й багатозначного.

Онтологічна залежність від себе визначається тим, що людина обирає деконструктивні засоби конструювання життєвого проекту, а її творчість власного життя відбувається шляхом переозначення, монтажу/демонтажу, переформатування, перезавантаження, абгрейду тощо. Результат — безобразність образу існування суб’єктивності, вираз несвідомого, яке безкінечно потребує технік психоаналізу й сеансів психотерапії. У цьому є своя логіка, без якої не може бути створеною алогічна деконструкція, у запереченні логіки є своя логіка, логіка іншого гатунку, логіка безобразності, яка необхідна для доповнення до остаточної невизначеної повноти. Маска є знаком відсутності лиця як символу, позбавленого символічності, і проекцією на горизонталь множинності значень з надмірністю повторень.

Вирази “Я — самодостатня”, “Це — моя точка зору” тощо, які ми чуємо повсякчас — є свідченням переходу від “буття визначає свідомість”, від колективної свідомості до персонального споживання (один з трендів консюмеристичного суспільства, коли споживається все: знаки, іміджі у тому числі) напрацьовань цієї свідомості з привілейованих позицій самоствердження в соціумі й культурі. М’ясо технологізоване суспільство “гри в життя” замість життя, “технік сексу” замість любові тощо. Людина — імітація буттєвості людяності. Імітація

стає головним продуктом програмного виробництва, бо працює не на людину, а на систему, яка забезпечує її існування й самореалізацію, навіть у таких формах. Наріжною інтенцією Пекінського філософського конгресу стала заява, що людина — продукт систем. Щоб жити, потрібне забезпечення цього життя системою, необхідно бути породженням системи. “Я так думаю” — так думає система, “я так хочу” — так хоче система. Системна людина не може мати несистемну мотивацію.

Система “пост” реалізується як відсутня структура, як єдине, вона перестає існувати фактично та отримує єдність як інтерактивний спосіб існування. У. Еко зазначає, що пра-система, метасистема не є системною, а є особистісним, тільки особистість системи “пост” залишається принципово неявленою, її без-образність пропонує плюралізм істин та децентрованого індивідуума: “Отже, філософським наслідком визнання Пра-Системи є заперечення структурного методу як методу пізнання реальності. Якщо структурний метод спирається на Пра-систему, тоді реальність, що впізнається як структура, є псевдореальністю, і ніякі структурні моделі Істини ні до чого. Структурні моделі тільки маскують Істину” [9, 23].

В епоху “пост” системність як методологічний принцип гіпостазується як основа самої реальності в такий спосіб, щоб забезпечувати відсутність особистості, ствердити досконалу систему її заперечення. Для цього необхідно вибудувати таку систему, яка б створила безособовий образ. Це досягається відсутнім кодом саморуйнівного породження як засобу. Нігілізм як філософський концепт стає продуктивною технологією, родовим лоном віртуальної особистості, яка підтверджує своє існування в тотальній анігіляції. Віртуальність є симуляцією абсолютного, яке охоплює будь-яку варіативну ймовірність, усі можливості буття, охоплюючи й ті, які логічно неможливі, відкриваючи простір нескінченної безпідставності, яку людина приймає за свободу. Таким чином, самоздійснення особистісного буття як залежність від себе відбувається через власне самозаперечення.

Сучасна техніка дозволяє переформатувати не лише природне буття, а й буття соціальне. Технологічні програми є продовженням природних можливостей, технологічна реальність перетворилася на справжнє осереддя буття людини, завдяки їй існує безліч віртуальних світів, кожен з яких може

бути присвоєним людиною. Ці світи існують як множинні реальності, кожен з цих світів має свою доцільність, і вони не можуть бути зведеними до єдиної цілі. З відмовою від метанаративів цю ціль можна намагатися відшукувати, але закони її дії розпорошені в різних системних вимірах. Ці виміри забезпечуються плюралізмом продукованих концептів, але реальність як усталена визначена структура зникає. Тому, наприклад, постмодерністська естетика означає художню культуру як машину бажань, яка за допомогою симулякрів моделює гіперреальність як машину бажань. Можливі світи виступають як простори, заселені власними адептами [10].

Особистість у своєму віртуальному бутті є віртуальним світом, який людина сама, на власний розсуд, креативно організовує і творить середовище власної свободи, реалізуючись як вільна особистість, онтологічно залежна від себе. Із збільшенням технологічних можливостей, виникненням нових технологічних проектів облаштування у світі створюється новий образ можливого існування людини. Таким чином, навіть за відсутності вмотивування вплинути на людське життя, технічний світ підлаштовується під людину і створює можливості для самопроявлення (аналогічно проявленій плівці), дозволяє використати власну креативність і побудувати світ, залежний від себе, який відповідатиме на запити особистості як креативної персони.

Це демонструє масовий кінематограф (“Матриця”, “Тринадцятий поверх”, “Начало”), видовишно показуючи розмірковування людини про своє місце в цьому світі. “Матриця” вже став філософією, уособлюючи й зіставляючи “два аспекти перекручування: з одного боку, зведення реальності до віртуальної сфери, регульованої довільними законами, дію яких можна призупинити; з іншого — прихована істина цієї волі, зведення суб’єкта до повної інструментальної пасивності” [11, 371]. Фактично, не людина вбудовується у світ і структури цього світу, а вбудовує світ у себе і перетворює його на розширений власний образ. Оволодіваючи цим світом, вона отримує й себе.

Якщо за часів Сквороди людина як Мікрокосм уособлювала в собі Макрокосм, то сучасний Мікрокосм є підсистемною одиницею глобальної відсутньої системи. Замикаючи принципово системну неповноту на себе, особистість доповнює її, надаючи їй власного образу, дає їй власне лице, власний

образ існування в самоствореному життєвому проєкті. Цей образ залежний від людини-творця, він телеологічно обумовлений.

На перший погляд може видатись, що людина — вільна істота, яка реалізує свою свободу, перебуваючи в онтологічній залежності від себе, доводить раціональність світу і його закономірностей. Насправді маємо парадоксальну ситуацію множення ірраціональностей, що доводить нерозумність технічного суспільства, у якому навіть сама раціональна й доцільна дія перетворюється на безум й ірраціональну, що витискує людину за межі простору й часу, перетворюючи особистість на функціонально-залежну від технік і технологій сучасності річ.

Підсумовуючи, зазначимо, що концепт онтологічної залежності від себе є актуальним і затребуваним. Він супроводжується імплікуванням йому різних смислів, навіть відмінних від тих, які ми тут означили. Найбільш евристично плідним є визнання пластичності суб'єктивності, яка намагається бути адекватною стану інформаційного суспільства й “плинній сучасності” (З. Бауман) з мініму-

мом соціальної залежності і свободою вибору, відчуттям нібито соціальної укоріненості, але в той самий час — свободи бути тією, якою прагне бути. Така особистість, демонструючи залежність від себе, висвічує себе в розривах соціальної тканини як тотальності репрезентації та робить цю тканину дискретною, що дозволяє особі повертати повноту онтологічного як буття в соціумі й культурі. Такий концепт є паралаксним баченням — через віртуал як референт реального для онтологічно залежної від себе особистості, дозволяє урізноманітнювати підходи до самопредставленості людини в сучасній культурі; не протиставляти соціальну й есенціальну позицію характеристик індивіда як елемента соціуму й культури. Людині першопочатково властива соціальність, вона іманентно присутня всередині особи, а не нав'язана їй. Емануючи себе назовні у віртуальний світ, людина насправді діє в реальному соціальному світі, бо саме цей світ диктує редукції індивіда до набору соціальних ролей, масок, іміджів, до реїфікації, натуралізації віртуального, але саме цим людина розриває тканину соціального.

Література / References:

1. Нансі Ж.-Л. Непроизводимое сообщество: Нов. изд., пересм. и дополн. Перевод с франц. Ж. Горбылевой, Е. Троицкого, Москва: Водолей, 2009. 208 с.
2. Агамбен Дж. Грядущее сообщество. Перевод с итал. Дм. Новикова, Москва: Три квадрата, 2008. 144 с.
3. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Санкт-Петербург, 2010. 336 с.
4. Лакан Ж. Семинары. Книга 2. “Я” в теории Фрейда и в технике психоанализа, Москва, 1999. 520 с.
5. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. Москва: Европа, 2008. 516 с.
6. Иванов Д. И. Глэм-капитализм. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2008. 176 с.
7. Бондаренко Н. Г., Пржлєнський В. И. Социальная реальность: образы и концептуализация. Москва–Ставрополь: Изд-во СГУ, 2009. 288 с.
8. Корабльова В. М. Людина як віртуальний конструктор. *Філософська думка*. №6 (2007). С. 25–33.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер. с итал. А. Погоняйло, В. Резник. М.: ТОО ТК “Петрополис”, 1998. 432 с.
10. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Перевод с франц. и послесловие Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
1. Nansi Zh.-L. Neproyzvodymoe soobshchestvo: Nov. yzd., peresm. y dopoln. Perevod s frants. Zh. Horbylevoy, E. Troitskoho, Moskva: Vodolei, 2009. 208 p.
2. Ahamben Dzh. Hriadushchee soobshchestvo. Perevod s ytal. Dm. Novykova, Moskva: Try kvadrata, 2008. 144 p.
3. Metts K. Voobrazhaemoe oznachaiushchee. Psykhoanaliz y kynno. Sankt-Peterburh, 2010. 336 p.
4. Lakan Zh. Semynary. Knyha 2. “Ia” v teoryy Freida y v tekhnike psykhoanaliza, Moskva, 1999. 520 p.
5. Zhyzhek S. Ustroistvo razryva. Parallaksnoe vydenye. Moskva: Evropa, 2008. 516 p.
6. Ivanov D. Y. Hlem-kapitalizm. Sankt-Peterburh: Peterburhskoe Vostokovedenye, 2008. 176 p.
7. Bondarenko N. H., Przhylenskyi V. Y. Sotsyalnaia realnost: obrazy y kontseptualyzatsiya. Moskva–Stavropol: Yzd-vo SHU, 2009. 288 p.
8. Korablova V. M. Liudyna yak virtualnyi konstruktor. *Filosofska dumka*. № 6 (2007). P. 25–33.
9. Eko U. Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedenye v semyolohiyu. Per. s ytal. A. Pohoniailo, V. Reznik. M.: TOO TK “Petropolys”, 1998. 432 p.
10. Deloz Zh., Hvattary F. Anty-Edyp: kapytalyzm y shyzofreniya. Perevod s frants. y posleslovye D. Kralechkyna. Ekaterynburh: U-Faktorya, 2007. 672 p.

11. Жижек С. Матрица, или Две стороны извращения. «Матрица» как философия: Эссе. Пер. с англ. О. Турухиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 329–371. (Серия “Масскульт”).
12. Цитата. URL: https://zn.ua/SOCIUM/my-vse-popali-v-informacionnoe-stado-297647_html (дата звернення: 22.10.2018).

11. Zhyzhek S. Matrytsa, yly Dve storony yzvrashcheniya. «Matrytsa» kak fylosofyia: Esse. Per. s anhl. O. Turukhynoi. Ekaterynburh: U-Faktoryia, 2005. P. 329–371. (Seryia “Masskult”).
12. Tsytata. URL: https://zn.ua/SOCIUM/my-vse-popali-v-informacionnoe-stado-297647_html (Last accessed: 22.10.2018).

Чмиль Анна Павловна, Кораблева Надежда Степановна

Постсовременная личность: онтологическая зависимость от себя

Аннотация. В статье анализируются причины онтологической зависимости и конструирования/деконструирования собственного бытия современным человеком как зависимости от себя. Результатом этих процессов становится подмена истинности и ценностного, личностного самоопределения человека имитацией и симулякризацией в разнообразных формах: аватаризацией, имиджами, масками в виртуальной реальности. При этом онтологическая зависимость от себя не может иметь оснований, ибо основанием является сама личность.

Ключевые слова: онтологическая зависимость, постсовременная личность, симуляция, виртуальная реальность.

УДК 316:303.446.2:130.2
ORCID 0000-0002-4616-302X

ІНТЕНЦІЯ, ІДІОМАТИКА, МІФ: ДО МОРФОЛОГІЇ ДРАМИ

Юдкін

Ігор Миколайович

доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент
Національної академії
мистецтв України,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Юдкин

Игорь Николаевич

доктор искусствоведения,
член-кореспондент
Национальной академии
искусств Украины, Институт
культурологии Национальной
академии искусств Украины

Ihor Yudkin

dr. hab. of art criticism,
corresponding member
of the National Academy
of Arts of Ukraine, Institute
for cultural research of the National
Academy of Arts of Ukraine

***Анотація.** Чинники цілісності тексту як ідеального об'єкта найповніше виявляються в драмі, де події подаються як дієгезис, через опосередкування внутрішнім світом суб'єктів, так що текст будується як “комунікація про комунікацію”, повідомлення про повідомлення учасників дії. Стан невизначеності (антиемфаза) актуальних суб'єктно-предикатних відношень визначає можливості герменевтичної та евристичної інтерпретації як джерело формування ідіоматики. Драма становить автореферентний текст, замкнений між учасниками комунікації, і розгортається як відгадування загадок, спрямоване до розкриття обставин (анагнозису). Категорії метаморфози й катастрофи, спільні для драми й міфу, забезпечують розвиток їхніх взаємин, започаткованих у барокову епоху.*

***Ключові слова:** дієгезис, анагнозис, модус, диктум, інфінітивний аспект, антиемфаза, автореферентний текст*

***Визначення проблеми.** Іntenціональність артефактів тривіальна: будь-який рукотворний предмет доцільний уже тому, що закарбовує сліди цілеспрямованої діяльності, у тому числі й притчового “биття байдиків”, де присутня від'ємна мета як відсутність сторонньої мети¹. Однак питання вже не виглядає тривіальним, коли від загальної царини культури перейти до буття текстів як ідеальних об'єктів, тобто таких, за Е. І. Льєнковим, “у тілі яких відчутно подано щось інше, ніж вони самі” [цит. 13, 187]. Звідси випливає, що властивість ідеальних об'єктів — самозаперечення: ідеальне завжди містить альтернативу самому собі, відтак його основа негативна, вона заперечує, зокрема, самий цей об'єкт. Така негативність і альтернативність текстів, що відсилають до того, чим вони не є, має далекосяжні наслідки. Текст має властивість інакобуття, відсилання до іншого, що не є текстом, і саме це інакобуття становить його суть і зміст.*

Зокрема, події, подані в тексті як ідеальному об'єкту, виступають як учинки, як дії, що мають мотивацію (у тому числі й нульову, тобто тлумачаться як спонтанні) та реалізують інтенцію. Своєю чергою, узагальненням події як вчинку є сповіщення, повідомлення, втілене, приміром, у драматичній репліці. Події постають як вісті, осмислюються як комунікативні акти повідомлення. Тоді виникає проблема суб'єктів таких учинків як учасників комунікації, з'являється питання про джерела їх доціль-

ності, про витоки тієї мети, реалізувати яку вони покликані в тексті, у тому числі про їх вмотивованість або спонтанність (відсутність мети в сенсі щойно згаданого “байдикування”). Зрозуміло, що така проблема має евристичну природу, оскільки стосується суб’єктно-предикатних характеристик тексту²: подія-учинок-сповіщення постає як предикація, де актуалізуються потенції та інтенції суб’єкта дії, а відтак виявлення цього невідомого суб’єкта стає вихідним завданням дослідження тексту.

Основний зміст. Про складність висунутого завдання може свідчити хоча б такий епізод з роману Ірини Вільде “Сестри Річинські”: “Глянувши мимохіть в дзеркало, Катерина побачила очі Безбородька, що стежили за Нелею” (підкреслено мною — І.Ю.-Р.) [7, 501]. Тут в одному реченні подано не лише класичний любовний трикутник. Істотним є те, що все передається непрямим, опосередкованим чином. Насамперед, знеособлена річ — дзеркало — стає активним учасником дії, через його посередництво передається інформація. Далі, не сам чоловічий персонаж як такий, а його очі зраджують його наміри. Нарешті, інформація виникає мимоволі, незалежно від цілей вихідної спостерігачки — “мимохіть”. Виникає ціла множина людей і речей, взаємини яких опосередковуються внутрішнім світом їх спільної аури. Для такого опосередкованого, витвореного силою спостереження та уяви подання подій існує спеціальне позначення — дієгезис. Опис стосується не самих по собі подій, а того, як вони засвідчені, спостережені, яким “дзеркалом” передані й чіміми “очима” зроджені. Отже, в одному лише реченні створюється ціла драматична колізія завдяки опосередкованому опису — дієгезису. Такий опис повніший від безпосередньої оповіді — мімесису, оскільки, зберігаючи можливості епічної дистанції (відсторонення суб’єктної оцінки) та конденсації подій, докладного викладу, дієгезис ще додає множинність поглядів, ракурсів висвітлення.

Тоді не лише сам текст є повідомленням, предметом комунікації між його автором та спостерігачем. Самі події, подані в тексті, осмислюються як повідомлення, як комунікація серед множинності суб’єктів дії, які опосередковують зображення, подання подій як інакбуття тексту, того змісту, до якого він відсилає. У такому разі текст не є лише знаряддям комунікації, він постає як комунікація, сповіщення про комунікацію як взаємодію між суб’єктами дії. Очевидно, що найповнішою мірою

такі можливості дієгезису реалізуються в драмі та театрі, де взагалі про всі події розповідається репліками дійових осіб. Більше того, поділяючи спосіб дієгезису з лірикою, драма на відміну від неї подає події не лише як учинки, але і як комунікацію, діалогічну взаємодію різних суб’єктів дії, як реалізацію комунікативних конфліктів (зокрема, полеміки). У будові тексту це виявляється через неоднорідність як передумову створення суб’єктної перспективи — ієрархії партнерів (спостерігачів, свідків, учасників, арбітрів) комунікації. Осмислення суб’єктів як носіїв інтенцій стає передумовою організації тексту в цілісність.

Продуктивність підходу до тексту як дієгезису й комунікації між реальними чи уявними суб’єктами, учасниками дії виявляється, зокрема, у тому, що стає можливим розглядати тексти різної природи, як драматичні, так і музичні. Це продемонстрував, зокрема, М. Г. Арановський, виявивши в оперному тексті комунікативні ситуації та відповідні мовленнєві реєстри як носії значеннєвих функцій, що фактично відповідають уявленням про комунікативні акти — локуцію (нейтральне повідомлення), іллокуцію (повідомлення з метою впливу на адресат, приміром, прохання, наказ, погроза) та перлокуції (звернення до адресату з метою впливу на стороннього спостерігача, третю особу, свідка комунікації). Виходячи з відомої ідеї А. А. Альшванга щодо “узагальнення через жанр”, дослідник виявив в оперному речитативі мовленнєві жанри (поняття М. М. Бахтіна, яке відповідає сучасним поняттям реєстрів мовлення), де за інтонаційними формулами виявляються інтенції дійової особи, що відповідають комунікативним ситуаціям — зокрема, такої виразної постаті, як дон Жуан у сцені спокушання донни Анни в “Камінному гості” Даргомижського³. Так само в “Отелло” Дж. Верді простежується розвиток комунікативних завдань у спілкуванні Яго з головним героєм⁴. Ідентифікація намірів уявних суб’єктів стала основою запропонованого дослідником методу аналізу музичного тексту, де вбачається віртуальна комунікація. Виходячи з такого підходу, можна сказати, що текст населений багатьма суб’єктами, взаємини яких опосередковуються їхнім внутрішнім світом, через який подаються події. Текст містить інтерперсональне середовище [33], де розгортаються ці події.

Своєю чергою, інтенціональність узагальнює такі характеристики, як аспект і модус, що первин-

но стосуються предикації, але співвідносяться з суб'єктом як носієм комунікативних намірів. Узагальнені уявлення про аспект розвинулися на основі поняття внутрішнього або відносного часу, що, зі свого боку, узагальнювало давні бачення про узгодження в часі дієслів (правило *consecutio temporum* латинської граматики, що перейшло до новоєвропейських мов)⁵. Наприклад, майбутній час та ще й у імперативі в нас уживається для позначення теперішнього з модальністю неможливості: вислів “не підеш нікуди в таку погоду” стосується першої особи в поточну мить вислову. Так само т.зв. історичний теперішній час (*praesens historicum*) у оповіді стосується минулих подій, приміром, в епічних описах засвідченого, як у драматично напруженому початковому епізоді “Облоги Буші” Михайла Старицького: “Із широко розчинених церковних дверей тихий спів лине ... Церква світлом сяє ... правий притвір і середина церкви набиті козацтвом ... Жіночі уста шепочуть благання”. Аспект вислову забезпечує його локалізацію в часі й просторі всупереч формальним ознакам засобів відповідно до інтенцій вислову. Ще тісніше, ніж з часом, аспект пов'язаний з модусом, що передбачає, насамперед, локацію вислову — його відношення до категорії особи, зокрема, авторизацію як вияв інтенціональності, що дозволяє, приміром, позначати наміри та їх здійснення вживанням майбутнього часу⁶, як у прислів'ях: “Глянеш на неї — води нап'єшся”; “Буде миска — знайдеться ложка”. Відтак локалізація та локація висловів, позначена аспектами й модусами, узагальнюється інтенціями. Насамперед, інтенціональність виявляє ієрархію цілей, ряд їх пріоритетів, а відтак вона відсилає до прототипів, що знаходяться поза текстом⁷.

Тлумачення тексту як дієгезису, як інтерперсонального середовища з множинністю носіїв інтенцій відкриває можливості аналізу суб'єктно-предикатних відношень як перемінних, перехідних і залежних від інтерпретації⁸. Ця обставина суттєва тому, що хоча модус і аспект первинно стосуються предикації, вони співвідносяться і з суб'єктною перспективою тексту, а відтак відіграють вирішальну роль у детермінації цих відношень. Уже відзначалося [32], що інтерпретація тексту становить особливий вид рефлексії, яка прибирає дві форми — герменевтичну та евристичну. Герменевтика обертається в межах замкненого коловороту тексту, його іманентного часопростору, визначаючи співвідношен-

ня цілого та частковостей на основі гіпертексту, що містить, зокрема, мотивну структуру, фабулу, сюжет. Герменевтичне тлумачення тексту передбачає побудову його екфразису, що виконує роль метатексту, та його екзегезу, тлумачення як відповіді на неявні, приховані питання. Зі свого боку, евристика, покликана розкривати суб'єктну перспективу та предикатну ієрархію тексту через обстеження закладених у тексті можливостей та способів їх актуалізації, виходить за межі тексту до царини трансцендентних щодо тексту прототипів і архетипів. Герменевтика має справу з гіпертекстом, евристика через метатекст виходить до реалій буття.

Особливе місце для інтерпретації здобуває модус неозначеності (*modus infinitivus* латинської граматики), що відповідає дієслівній формі інфінітиву, розвиненій лише індоєвропейськими та ностратичними мовами. Так, у японській мові (т.зв. полісинтетичного типу) поряд з розвиненими фінітними формами дієслів цілком відсутні інфінітиви, не знає протиставлення інфінітивів та фінітних форм китайська мова (т.зв. ізоляційного типу) з її “прихованою граматиною”. Про значущість інтенціональності для розвитку інфінітивних форм свідчать, зокрема, матеріали лінгвістичної дискусії 1970-х рр. (за участі Н.Ю. Шведової та С. Г. Ільєнко) стосовно ролі категорії особи в дієслівній семантиці: як відомо, у мовах Далекого Сходу немає покажчиків особи й числа (розрізнення сенсу здійснюється за контекстом), тому роль особи тут виявляється саме як носія інтенції, актуалізованої в предикації дієслова. Для проблеми інтенціональності дуже істотним є використання інфінітивів (та інших засобів виразу неозначеності) для окреслення мети — це т.зв. давньогрецької та латинської мов [15, 115]. Зрештою, використання інфінітивів у значенні імперативів для позначення інтенцій очевидне в поточному мовленні у формі наказів: “Встати! Сісти!”.

Інфінітивний модус, стан невизначеності, позначаючи інтенції, водночас окреслює цілі епізоди, де наявні відкриті можливості різночитання, на проблемність вислову, а відтак створює поле для виявлення різних інтенцій. Зокрема, це вже обговорені докладніше, за терміном Р. Інгардена, “місця неозначеності” [34]. Образно кажучи, інфінітив тут переосмислюється як імператив, і це переосмислення широко вживається у виконавській театральній практиці, у так званій застільній роботі з текстом, коли саме інфінітиви вживаються як титули окре-

мих фрагментів⁹. Інфінітив позначає імперативну інтенцію, а водночас окреслює поле для розгортання інтерпретаційних можливостей, які стосуються суб'єктно-предикатних відношень, оскільки він сам виникає як субстантивация предикату, переосмислення відчуженої ознаки в самостійний предмет. Узагальненням інфінітивного модусу стало впровадження в останні десятиліття в лінгвістиці уявлення про половинну або проміжну предикацію, де стає невизначеним саме розрізнення предиката та невід'ємні атрибути суб'єкта. Такі явища надзвичайно поширені в мовній практиці, де звичайно бракує тих чи інших покажчиків (особи, часу, способу дії) для точного окреслення предикації. Такий досвід мовленнєвої практики свідчить про відсутність “чорно-білої”, двозначної логіки й тягне далекосяжні наслідки. Як відомо, основна вада двозначності полягає в тому, що з нею нерозривно пов'язаний фаталізм, абсурдне заперечення взагалі будь-яких випадкових, непередбачуваних подій усупереч елементарному життєвому досвіду¹⁰ [14, 28]. Цей т.зв. парадокс Арістотеля [21, 216] став вихідним пунктом для розробки Я. Лукасевичем першої (у 1920 р.) версії багатозначної логіки, за висловом якого “модальна логіка взагалі не може бути двозначною системою” [21, 281]. Відтак складається поле інтерпретаційних можливостей, якими визначається відносність суб'єктно-предикатного протиставлення.

Це стосується в широкому масштабі вже характерів та ситуацій драми як виявів суб'єктної перспективи та предикатної ієрархії. Розгортання суб'єктної перспективи шляхом множення учасників дії (т.зв. мультиплікація персонажів) наочно демонструє відома літописна повість про смерть князя Олега: суб'єктами дії стають череп улюбленого коня, до якого звертається й схилиється князь, змія, що заховалася в черепі, нарешті, сам обряд поминальної тризни як знеособленої сили, що об'єднує княжих наступників — Ігоря та Ольгу. Такі учасники дії вочевидь відсилають до прототипів — посланців потойбіччя. Предикатна ієрархія теж через т.зв. макропредикати відсилає до прототипів, зокрема, сюжетних ситуацій (наклеп і вбивство дружини в “Отелло”, помста за отруєного батька в “Гамлеті” й ін.). Істотно, що фабула та сюжет виявляють суб'єктно-предикатні взаємини за типом взаємозв'язків характерів і ситуацій у драмі¹¹. Зрештою, характер окреслює коло ситуацій, прийнятних для його можливостей, і в цьому сенсі стає но-

сім потенційних фабул, актуалізованих у сюжеті. Основу оповідної структури тексту становлять мотиви, які виявляють як суб'єктне, так і предикатне значення в межах місії, функції пов'язаного з ними характеру та відповідних ситуацій.

Отже, характери та ситуації, суб'єкти та предикати в актуалізації можливостей тексту можуть не лише переходити один у одного (як т.зв. теми та реми), між ними ще виникає ціла низка перехідних градацій. Ця обставина істотна тому, що дозволяє поширити евристичний підхід і на ті тексти, у синтаксисі яких узагалі немає суб'єктно-предикатного протиставлення, як, зокрема, у музиці. Водночас діалогічний — комунікативне осмислення тексту стає можливим незалежно від того чи суб'єкти осмислюються як персонажі, чи як знеособлені істоти, учасники дії. Так, зокрема, тлумачаться відношення тематичного матеріалу в аналізі музичних форм. Відбувається двобічне осмислення суб'єктів як у бік персоніфікації, так і в бік реіфікації, подання їх як активних речей або знеособлених сил.

Саме в інтерпретації полів неозначеності тексту міститься джерело формування ідіоматики, відкриття нових значеннєвих навантажень художнього матеріалу. Один з поширених засобів створення неозначеності — це вилучення окремих епізодів оповіді або їх замовчування (риторичні еліipsis, апосіопеза), що вживається й у монтажі кінематографічних текстів¹². Виникає т.зв. лакунарний, неповний текст, що спеціально зорієнтований на інтерпретаційні зусилля, де міститься особлива, за В.С. Горським, “сфера умовчання”¹³. Ідіоматичну продуктивність неозначеності тексту спеціально окреслив М. Л. Гаспаров, який запропонував особливий троп — антиемфазу, що на противагу актуалізації спеціального значення в емпізі зумовлює розширення й розмивання сенсу, зростання неозначеності¹⁴. Неозначеність, а відтак і проблемність становить мету концептуалізації в бароковій казуїстиці та самого вживання поняття концептів як згорнутих проблем¹⁵. Зрештою, формування місць неозначеності в драмі становить безпосередній наслідок самої будови її тексту як дієгезису — опосередкування внутрішнім світом суб'єктів дії: суб'єктивність завжди часткова, неповна, а тому постає як загадка, що її належить розв'язувати з перебігом драматичної дії. Дієгезис як основа драми становить джерело її проблематизації.

Саме завдяки полю неозначеності відкрива-

ється новий значеннєвий зміст знайомих виразів, відбувається їх ідіоматизація. Психологічні спостереження свідчать вже про звичайне повторення окремих слів у поточному мовленні як засіб їх переосмислення, що помітив, зокрема, К. І. Чуковський, спостерігаючи за такими сучасними йому письменниками і артистами¹⁶. Така особливість мовлення влучно відтворювалася й у ролях окремих персонажів як їхня характерність¹⁷. Ідіома народжується в середовищі інфінітивного модусу, серед неозначеності антиемфазі.

Продуктивність такого переходового стану як джерело формування ідіоматики особливо наочно демонструє практика театральної інтерпретації. Ідеться, насамперед, про переходи між актуальними суб'єктами (темами) та предикатами (ремами), які виявляються у виконаннях ролей. Прикладом може бути відкриття нового тлумачення ролі Поліни з "Ворогів" М. Горького А. К. Тарасовою (киянкою за походженням), яка зуміла запропонувати альтернативу старому тлумаченню цієї ролі О. Л. Кніппер. За її висловом, "коли я стала працювати, вдмуватися в кожну її репліку, Поліна відкрилася мені цілком наново. Не безпорадна, безвільна жінка Захара, а фабрикантша, господарка, навіжена, але впевнена в собі, в могутності, силі, а головне, в непорушності свого становища" [24, 126]. Підставу для такого висновку дають, зокрема, такий діалог з Клеопатрою, дружиною вбитого господаря: К.: Ці п'яні свистіли нам услід. А ви з ними люб'язно говорите. Читання різні. Навіщо це? П.: Так, так! ви уявляєте, в четвер їду в село — свистять! Навіть мені свистять, га? Не каже про непристойність — це може налякати коней. Тут для обох персонажів СВИСТ має цілком різне значення: для Клеопатри це — предикат, рема, емфатично виділена ідіома, що відсилає до макропредикату ЗАГРОЗА (суспільному ладу); навпаки для Поліни це лише суб'єкт вислову, носій різних можливостей для тлумачення, у тому числі — у сенсі НЕЗРУЧНІСТЬ, що засвідчує самовпевненість цього персонажа, відзначену А. К. Тарасовою.

Таке тлумачення ідіоматики дає підстави звернутися до взаємин театру з прозою. В одному з новіших досліджень творчості М. Пруста пропонується тлумачити відому епопею як своєрідне подвоєння реальності, де вигаданий, уявний світ письменника постає не лише альтернативою, але й ключем до реальності¹⁸. Та це тлумачення можна подати і як театралізацію реальності у світлі численних спо-

стережень щодо залежності структури прозаїчного тексту від театру. Хрестоматійний приклад, приміром, становить "Мадам Боварі" Г. Флобера, де Емма поводить себе як акторка в житті¹⁹. От чому цілком суперечить цьому образу те тлумачення, яке було запропоноване А. Коонон у резонансній інсценізації роману 1940 р. Насамперед, як вона визнає у спогадах, авторський текст було змінено, зокрема, в діалогах²⁰. Це призвело до того, що, приміром, в уста Родольфу вкладаються слова про РОЗЧАРУВАННЯ для удавання суголосності почуттів з героїнею [17, 381], що цілком суперечить не лише авторському текстові, але й характеру персонажа. Так само не відповідає оригіналу й уявлення про героїню як "мрійницю" [9, 267], про те, що "розчарування Емми — це її змужніння" і що "Емма увесь час відходила від людей, з якими пов'язувало її життя" [9, 274–275]. У інтенціях творців вистави була очевидною прихована полеміка проти уславленого образу Анни Кареніної, створеного трьома роками раніше А. К. Тарасовою, але замість альтернативи з'явилася лише невдала пародія. У інсценізації було надто увиразнено намір апології героїні й усунуто наявну в романі неозначеність.

Один з давніх способів створення неозначеності коріниться в самій природі драматичного тексту — в самозапереченні, у тому числі в парадоксальності та іронічності, які особливо розквітли в українському бароковому театрі в шкільній драмі. Тут маємо справу з так званими автореферентними текстами, що постають у вигляді парадоксів самозаперечення, що до них привернула увагу казуїстика, як у класичному парадоксі брехуна, який себе іменує брехуном²¹, де модус (авторизація слів) заперечує диктум (те, що стверджується), так що виникає суперечність як основа проблеми. Парадоксом створюється проблемність твердження, виявляється його неозначеність, що постає як завдання для розв'язання. Це, зокрема, засіб подвійної (та, загалом, мультиплікованої) гіперболи, розвинений саме в бароковій поетиці. Доведення суперечностей до граничної межі викликає, насамкінець, їхнє перетворення. Здійснюється діалектичне заперечення заперечень, утвердження нової якості через подвійне перебільшення вихідної тези. Приміром, сама суть театру передбачає гіперболізацію характерних властивостей особи (у тому числі карикатурне зображення постатей у комедії), що наочно демонструє шкільна драма, де сама алегорична

природа звільняла від вимог правдоподібності, а культивування дива саме апелювало до гіпербол. Зі свого боку, коли й гравці з кону дають зрозуміти, що вони демонструють театральні умовності без домагань вірогідності та що перебільшення закладене в оповідь поза будь-якою іронією, то сама гіперболізація постає як проблема, як завдання для дальшого вичитування того сенсу, який за ним позначений. Наочні приклади подвійної гіперболи демонструє відкритий уже в добу кінематографу прийом збільшеного плану: коли умисне перебільшення подається ще й в умисному збільшенні, з умисною демонстрацією, то умовність такого перебільшення розкривається як спеціальний засіб, а не відхилення від норми, як умовність, що потребує розуміння, а не аномалія. З позицій функціональної граматики ефект подвійної гіперболізації зрозумілий як зняття гіперболічної аномалії в диктумі через уживання такої ж гіперболи в модусі. Тоді анагнозис драми, розкриття загадок постає як самозаперечення перебільшень, розкриття глибинного сенсу гіперболізованих подій.

Суцільна умовність алегоричної вистави з її несподіваними дивами й незбагненними актами благодаті може розглядатися як гіпербола або емпфаза, очевидність і визначеність якої знімається вже самими умовами театального кону. Визначеність невмотивованої умовності знімається (в діалектичному сенсі) тим, що подається на кону. Театральна вистава умовного шкільного театру постає як розгорнутий парадокс, що прибирає рис неозначеності й тлумачиться як проблема для відгадування, а не декларація. Саме місце дії на кону, у виставі робить гіперболу припустимою, витлумачує її як “звичайне диво”, а відтак подає її як антиемфазу. Умови кону дають нереальність основи того, що діється на кону, за парадоксом імплікації: з неістинного твердження впливає будь-який висновок, тож все може відбуватися у виставі. Модус театру усуває невірогідність драматичних подій (зокрема, дива), з яких складається диктум вистави.

Цей спадок барокової казуїстики виявився в українському театрі в тому, що вчинки героїв подаються саме в річищі вчення про дві форми благодаті — “достатньої” та “дієвої”²². У шкільній драмі дійові особи поставали не лише як алегоричні втілення чеснот або вад, але і як носії перебільшеної характерності, як гіперболічні зображення відповідних носіїв людських якостей. Такі прослідки шкіль-

ної драми засвідчено в Т. Шевченка в “Назарі Стодолі”, де конфлікт розгортається навколо Галі з її нареченим Назаром та батьком Хомою Китчастим, який планує через одруження дочки забезпечити собі кар’єру. В останній з чотирьох версій драми фінал становить утечу закоханих, їхнє піймання та прибуття на допомогу героям Гната Карого з розкаянням батька й примиренням. Однак “у першому варіанті Хому Китчастого вбивали” [12, 228], що відповідало нормативам романтичної мелодрами. Зміну фіналу звичайно пояснюють цензурними вимогами, однак їх не вистачало б для авторського обрання саме мотивів каяття. Між тим, зовні невмотивоване навернення, преображення грішника силою благодаті як дива — це типова схема міраклів, які культивувалися в шкільному театрі. Нерішучість й удавана слабкість героїв, їх невмотивоване примирення вказують саме на “благодать” казуїстики, а драматичний анагнозис — “момент істини” — тут полягає в розумінні глибинного сенсу навчання добру, який просвічує за напівказковими подіями на кону.

Звідси родом і коріння цілої галереї страждених борців — типових героїв шкільної драми, і гротескове перетворення грації, її самозаперечення, типове для М. В. Гоголя. В “Енеїді” І. П. Котляревського автореферентний текст став нормою. Уже А. П. Шамрай відзначив, що самі характери героїв тут неістотні, оскільки їхні дії “підказані ситуацією, у якій перебуває персонаж” [цит. 36, 145]. Така залежність учинків від обставин ситуації і, насамперед, від зрадливостей війни, що становить наскрізну тему поеми, осмислюється в ключі барокової критики суєтності світських справ. Пріоритет зовнішніх обставин над внутрішніми мотивами учинків узгоджується з потрактуванням характерів як алегорій загальних ідей, носіїв чеснот або вад, а відтак дає підстави для висновку, що І. Котляревський будує поему як драму ситуацій, а не характерів (приміром — відсутність мотивації дружніх стосунків у зустрічі героя з Дідоною [36, 91–92]). Перипетії героя в цілому прибирають вигляду дивовижних перетворень у душі театральних міраклів. За таких умов обґрунтовується широке вживання риторичних засобів антифрази як різновиду іронії (хвала через позірну огуду та навпаки), які в перспективі міраклію стають характеристиками “від протилежного”, як самозаперечення: “Сивілли лайте безтолкову / Її се мізок змусовав” (ч. 4, строфа 3) — так автор висловлюється про свою музу. Та

йдеться не стільки про іронію, скільки про властиву антиемфазі невизначеність, проблемність. Драматичний анагнозис тут полягає в розумінні самозаперечення висловів, ужитих автором.

Самозаперечення декларативних тверджень, властиве шкільній драмі з її парадоксами само-референтного тексту особливо демонстративно простежується в драмі “Сватання на Гончарівці” (докладніший аналіз див. [35, 192-193]), що зовні начебто має ознаки водевільної комедії, яку завершує щасливий рішенняць. Та зовнішнє враження тут оманливе: Уляна, міщанка, закохана в кріпака, наче б то здобуває щастя, одружується з коханим, але примарність такого щастя очевидна. Водевільний happy end обертається жахливим абсурдом: дівчина перетворюється на кріпачку, грація стає гротеском. Таку метаморфозу ще й підкреслено фінальним панегіриком на честь кріпацтва, який проголошує напівбожевільний відставний солдат Скорик. Саме йому випадає ампула “чарівного помічника”, який усуває перешкоди до шлюбу, натомість Уляна з її кількома репліками демонструє лише рішучість типового слабого персонажа, що чекає сподіваної благодаті в шкільній драмі. Мабуть, для посилення ефекту гротескності саме в уста Скорика в куплетах, що уславлюють солдатчину, вкладено безподібний щодо абсурдності гімн катуванню: “Палка! Дело ты святое, / Ум и разум нам даешь”. Можна лише дивуватися тогочасній цензурі, яка тричі (1835, 1836 і 1840 р.) не помітила відвертого сарказму, видавши дозвіл. У цілому, з урахуванням того, хто виявляється справжнім рушієм подій, комедія постає як гротескна пародія на водевіль: керуючись найкращими намірами, “чарівний помічник” приводить героїню в рабство та й по-мазохістському тішиться тиранією. Тому анагнозис драми не суголосний з радісною сценою на кону.

Особливе місце в спадку письменника займає “Щира любов”, відома в новелістичному (1839) та драматичному (1842) варіантах (докладний аналіз драми подано [35, 190-192]). Письменник, спираючись на досвід сентименталізму, тут випередив художні відкриття А. П. Чехова, подавши начебто невмотивовану трагедію — відмову Галі щиро закоханому в неї офіцеру Семену. Вирішальною силою стає підтекст, зокрема, обставини виховання, сила забобонного середовища, на які частково налягає оповідання. Такі фантоми, привиди стають сильнішими від життя й прирікають героїню до

смерті. Саме фантоми середовища (“ідоли театру”, коли вжити термін Ф. Бекона, або *Fata Morgana*, за сучаснішим М. Коцюбинським) визначають прийняття рішення героїнею, що недвозначно відзначено в повісті (на відміну від драми): “Якби її воля привчилася б і письма”. У новелі в уста героїні вкладається і посилення на той мотив, який тяжіє над нею і стає актуальним предикатом, визначником подій — ЗАЗДРИСТЬ: “Коли він справді мене любить, як я його, так ще лучче тут мені вмерти ... лучче хочу цілій відмучитись ... нашому щастю люди позавидують”. Спираючись на спадок казуїстики, письменник створив принципово новий жіночий образ, розвинений уже у “Блакитній троянді” Лесі Українки та у відродженій бароковій “драмі честі” за часів модернізму. Тут радикально переосмислено мотиви, по-перше, мезальянсу, а по-друге, спокуси та обману бідної дівчини ловеласом. Усе подано за контрастом до звичайних сюжетних схем: офіцер Зорін — цілковита протилежність ампула спокусників, він щиро закоханий у Галю, відмова ж його освідченню слідує з уст самої Галі, яка відповідає його почуттям, але саме тому й не бажає, як їй здається, нашкодити коханому. Тут відчутні тенденції барокової “драми честі”, однак місце уявлень про честь займають невидимі фантоми забобонів, які спонукають діяти всупереч не лише серцю, але й розуму абсурдним чином. Не зводиться образ Галі також і до ампула Гризельди, оскільки їй немає потреби доводити свою вірність випробуваннями. Фатальною силою стає відкритий письменником фантом, який уже через півстоліття після створення драми дістане в соціології назву “колективного несвідомого”. Але тут не лише вперше описаний тип особистісної патології, який згодом дістане назву мазохізму, не лише подані хворобливі спотворення особистості суспільними забобонами. Письменник творчо використав надбання барокової казуїстики. “З переляку очкур луснув”, за прислів’ям — і нагромадження гіпербол спричиняється до зворотного результату, грація взаємної закоханості обертається гротеском абсурдного самозречення.

Таким чином, прийомами самозаперечення, що коріняться в самій автореферентній основі театрального тексту, створюється проблематизація цього тексту, виникає атмосфера загадковості й сумнівів щодо достовірності поданих на кону подій. Місця неозначеності Р. Інгардена або антиемфаза

М. Л. Гаспарова, як інфінітивний модус та риторична антифраза — це все способи проблематизації тексту, які дозволяють окреслити суть драматичного тексту як розв’язування загадок — те, що традиційно позначається як “поступове роз’яснення обставин” у розгортанні драматичної дії. Епізоди драми постають як пасажі, як перехідні й проміжні тексти, що прямують до “моменту істини”. Проблематичність, загадковість драматичного тексту виявляється в його спрямуванні до моменту т.зв. анагнозису — упізнання, розкриття сенсу подій. Драма розгортається як розв’язування загадок через ідіоматизацію висловів відповідно до суб’єктних інтенцій.

Отже, поле невизначеності, інфінітивного модусу, завжди наявне у драмі, становить зону продукції ідіоматики, де семантичні переходи визначаються інтенціями учасників подій — суб’єктів драматичної комунікації. Узагальненням такого породження нових сенсів виступає міфотворчість, до якої театр стає дотичним. Передусім слід наголосити на особливій правдивості міфу, що не обмежується символікою й підкреслюється найпоплідовнішими прихильниками реалізму²³. Ця міфічна правдивість виявляється у цілісній картині світу, у зверненні до семантичних прототипів, що розкривається через спеціальне опосередкування з ключами до розуміння образів. Тому міф, зокрема, нерозривно пов’язаний з тим, що є практичним синонімом театрального кону — з утопією як необхідним компонентом його етіологічної, космологічної основи. У міфі маємо справу не з абсурдом, а з проблемами, які належить дослідити.

Міф визначається, насамперед невичерпною варіантністю, мінливістю й відсутністю якоїсь первинної форми, що влучно висловив М. І. Стеблін-Каменський: “Міф — це твір, первинну форму якого ніколи не можна встановити. Він завжди — переказ чогось, що існувало раніше” [28, 87]. Звідси походить універсальний метаморфізм міфу, де перетворення становлять як його предмет оповіді, так і форму існування. “Метаморфози” Овідія можуть під цим оглядом бути взірцем міфотворчості як такої. Коментуючи цей шедевр, А. Содомора влучно визначив той психологічний рушій, яким просувалася вигадка міфотворців: “Та яким різноманітним не було б ... почуття, ... його відтінює туга. Саме вона буває тією пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення. Як од кошмарного сну рятує раптове пробудження, так і тут, коли туга стає нестерпною, виникає прагнення зробити крок через невидиму

межу болю, вихопитись із свого тіла” (підкреслено мною — І. Ю.) [27, 9]. Годі казати, що тут дуже чітко й стисло сформульовано основу театральної творчості, яка виявляється спільною з міфотворчістю. Поруч з метаморфізмом міф і драму об’єднує катастрофізм. Наявність катастрофи (або триумфу як її інверсного варіанту) становить обов’язковий композиційний момент драматичного твору з наступним ефектом катарсису як визволеного волевиявлення. В історичній перспективі міф становить розповідь про катастрофи у світовому вимірі, де також через катастрофи уявляються шляхи можливого визволення²⁴. Так окреслюється те проблемне поле, де формується ідіоматика театром і міфом.

Ще один аспект міфу, який стосується ідіоматики, полягає у його семантичній продуктивності, зокрема, в деривації похідних значень непрямым способом, для чого К. Леві-Стросс упровадив поняття “рикошету” — *bricolage*, що очевидно для осмислення театральних реплік. Саме для виявлення цієї продуктивності А. Греймас упровадив поняття семантичної ізотопії як своєрідного аналогу етимологічних гнізд, де зафіксовано синтагматичну сумісність образів [11, 42] — так само, як це стоується речей у мізансцені на кону.

Висновки. Драматичний текст, подаючи події у вигляді дієгезису, через опосередкування внутрішнім світом суб’єктів дії, може розглядатися як взірець найповнішої репрезентації тексту як ідеального об’єкта. Множинність суб’єктів як носіїв інтенцій, зображення подій як їх учинків визначає стан неозначеності “поступового прояснення обставин”, інфінітивний модус, який домінує в драмі до “моменту істини” — анагнозису, упізнання обставин. Ця невизначеність виявляється, насамперед, у можливостях різночитання відношень між суб’єктною перспективою (характерами фабули) та предикатною ієрархією (ситуаціями сюжету), створюючи вдячні обставини для продукції ідіоматики. Розгортання драми має ознаки автореферентного тексту, замкненого між учасниками комунікації, відкриваючи можливості самозаперечення, а відтак і герменевтичної та евристичної інтерпретацій як основи породження ідіоматики. Особливе значення тут здобули традиції барокової казуїстики, які стали питомими джерелом розвитку української драматургії. На їх основі розвиваються взаємини драматургії та міфотворчості, що ґрунтуються на такій їхній спільності, як катастрофізм та метаморфізм.

Примітки:

- ¹ За етимологічними припущеннями, первинне значення цього фразеологізму — “вид дитячої гри” [16, 116], тобто автомативаційна, самодостатня, самоцільна діяльність.
- ² Зокрема, в дусі “морфологічної скриньки” Ф. Цвіккі, вже докладніше описаної [32].
- ³ Герой “вимовляє лише звичайну формулу етикету, але з властивим йому лицемірством перебільшує ввічливість ... солідною дозою удаваного співчуття ... Зрозуміло, оскільки лексика такої формули може бути лише загальноживаною, вся вага експресії лягає на інтонацію”. Зокрема, “слова “я”, “вас”, “сум” здобувають висотні й метричні переваги”, оскільки мовлення “в цей момент стає плавним, майже кантиленним”, зокрема, “з’являються “італьянізми”, що надають більш чуттєвий характер”, “домінантовий зворот з галантною затримкою на другому щаблі”, нарешті, “кульмінаційна фраза з ... скрадливими хроматизмами”. Результат таких засобів — вони “виділені з контексту сцени переважно речитативного характеру за допомогою іншої категорії мелодики, що мають ознаки кантилені” [1, 66].
- ⁴ “Відбувається зміна мовленнєвих ситуацій: від зовні суто інформаційної бесіди (зовні, оскільки питання Яго містять “подвійне дно”) Яго переходить до спонукального мовлення-поради” [1, 68], тобто відбувається перехід до ілюктивного акту впливу на адресата.
- ⁵ “Поняття аспектуальності тісно пов’язане з ... внутрішнім часом дії. До аспектуальності належать такі характеристики, як обмеженість/необмеженість границею ..., відмінності між власне дією, станом та відношенням” [3, 41].
- ⁶ “Модальність ірреальності передає темпоральну перспективу (наприклад, волевиявлення пов’язане із сферою майбутнього)” [4, 476].
- ⁷ “Прототипи в сфері семантики за своєю природою інтенціональні” [4, 266].
- ⁸ Нагадаємо, що “... детермінація предиката з боку суб’єкта має яскраво виражений інтерпретаційний характер” [4, 632].
- ⁹ Пошлемося на свідчення репетиційної роботи: “... за столом відбувався поділ цілої п’єси на режисерські, а кожної ролі на акторські шматки ... Намагалися визначити кожний шматок одним словом, переважно іменником ... Шматок, вдало окреслений іменником ... не приводить до визначення внутрішньої дії сценічного образу. Іменник або фразу, якими окреслюється шматок, ... треба перетворити на дієслово, до того ж у інфінітивному модусі” [2, 68].
- ¹⁰ Тому розробляється “альтернатива ... перейти від системи з двома цифрами до системи з трьома цифрами” [5, 56].
- ¹¹ Зокрема, “практично у кожного персонажа буде своя фабула, лише у деяких вона буде розгорнутою, а у деяких поданою у вигляді стислого фрагменту. З цього погляду сюжет слід розглядати як переплетіння фабул” [22, 102].
- ¹² “Класичний засіб організації таїни — вилучення ланки дії з наступним поясненням подій” [25, 129].
- ¹³ Ця “сфера” містить, принаймні, три компоненти: “те, що не знає автор, те, про що він знає, але свідомо замовчує, те, що ... само собою зрозуміле” [10, 146].
- ¹⁴ Він визначає троп як “расширение значения, размывание его: когда Блок пишет “Лишь телеграфные звенели на чёрном небе провода”, то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но всё — лишь приблизительно” [8, 190].
- ¹⁵ Приміром, в одній з найбільш поширених в барокову добу “в концептуальній антиемфазі “земне життя Христа — символ історії людства” відомим виявляється “земне життя Христа” (вихідний домен), а невідомим “історія людства” (цільовий домен)” [26, 43].
- ¹⁶ Це стосується, приміром, М. Горького, “він полюбляв повторювати одне і те ж слово кілька разів з різними відтінками — цю ознаку я помітив і в Андрєєва та Шаляпіна” (запис 28.10.1918) [31, 231].
- ¹⁷ Так, у О. Островського в драмі “Пучина” в героя Кисельникова, який спускається вниз по сходах життя, демонструється “навичка по кілька разів, наче примовляючи, повторювати одне й те ж слово”, що “властиве людям самотнім, яким часто доводиться розмовляти з самим собою” [29, 197].
- ¹⁸ “... основна гіпотеза нашої книжки — припущення, що не було нічого того, про що він писав, і що це — мрії хворого юнака... У героя, Марселя, два життя: реальне, починаючи від дитинства в Іль-Комбре (... до лікарні в старості) й вигадане” [23, 97, 107].
- ¹⁹ Зокрема, із “заміною після смерті матері справжньої скорботи наслідуванням” [18, 114].
- ²⁰ “Діалогів у Флобера дуже мало, треба було вигадувати самій” [17, 374].
- ²¹ Це так званий парадокс критянина Епіменіда, який твердить “усі критяни брехуни”, залишаючи відтак відкритим питання про “значення, яке мав на думці Епіменід” [6, 186].
- ²² “Сзуїти зробили спробу звільнитися від суворості августинівської етики”, зокрема, впровадивши, за казуїстикою, розрізнення двох видів благодаті “достатньої” (т.зв. *gratia sufficiens*, коли “благодать наявна як проста можливість, котру можна ... використати або ні”) та “дійової” (т.зв. *gratia effica*, яка “владно охоплює іство тих, кого визначено до спасіння”) [30, 531].
- ²³ “Мабуть, формула міф закінчується там, де виникає питання про істину, можлива лише за дуже вузького розуміння самої істини” [20, 47].
- ²⁴ “Міф є саме царство свободи, яке люди знаходять лише у своїй фантазії ... Сам ідеал свободи росте разом з його запереченням у реальному житті” — звідси походить “революційна підкладка міфологічного всесвіту” [19, 145, 150], очевидна, насамперед, в етіологічних міфах.

Література / References:

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Арановский М. Г.</i> Речевая ситуация в драматургии оперы “Семен Котко” / С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. Москва: Музыка, 1972. С. 59–95.</p> <p>2. <i>Бирман С. Г.</i> Путь актрисы. Изд. 2-е. Москва: Всероссийское театральное общество, 1962. 292 с.</p> <p>3. <i>Бондарко А. В.</i> Содержание и типы аспектуальных отноше-</p> | <p>1. <i>Aranovskiy M. H.</i> Rechevaia sytuatsiya v dramaturhyy opery “Semen Kotko” / S. S. Prokofev. Staty y yssledovaniya. Moskva: Muzyka, 1972. P. 59–95.</p> <p>2. <i>Byrman S. H.</i> Put aktrysy. Yzd. 2-e. Moskva: Vserossyiskoe teatralnoe obshchestvo, 1962. 292 p.</p> <p>3. <i>Bondarko A. V.</i> Soderzhanye y typu aspektualnykh otnosh-</p> |
|--|--|

- ний / Теория функциональной грамматики. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Ленинград: Наука, 1987. С. 40–46.
4. *Бондарко А. В.* Теория значения в системе функциональной грамматики. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 736 с.
5. *Брусенцов Н. П.* Микрокомпьютеры. Москва: Наука, 1985. 208 с.
6. *Вдовиченко А. В.* Самозначный язык и парадокс лжеца. *Вестник ПСТГУ. 3. Филология.* 2006. Вып. 3.2. С. 183 — 190.
7. *Вильде Ирина.* Сестри Річинські. Київ: Радянський письменник, 1964. Т. 1. 580 с.
8. *Гаспаров М. Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение. (Проблема сравнительной метрики) / Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва: Наука, 1986. С. 188–209.
9. *Головащенко Ю. А.* Режиссерское искусство Таирова. Москва, Ленинград: Искусство, 1947. 352 с., 64 илл.
10. *Горский В. С.* Историко-философское истолкование текста. Киев: Наукова думка, 1981. 206 с.
11. *Греймас А. Ю.* Про богів та людей. Пер. з литов. В. Простевичуса. Київ: Києво-Могилянська академія, 2018. 464 с.
12. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. Київ: Наукова думка, 2014 (История української літератури у 12 т. Т. 4). 784 с.
13. *Желнов М. В.* Предмет философии в истории философии. Москва: Изд. Московского университета, 1981. 720 с.
14. *Карпенко Д. С.* Логика Лукасевича и простые числа. Москва: URSS (ЛКИ), 2007. 256 с.
15. *Козаржевский А. Ч.* Учебник древнегреческого языка. Москва: Изд. Московского университета, 1975. 408 с.
16. *Коломієць В. Т.* Байдикі / Етимологічний словник української мови. Т. 1-й. Київ: Наукова думка, 1982. С. 116.
17. *Коонен А. Г.* Страницы жизни. Москва: Искусство, 1975. 456 с.
18. *Копистянська Н.* Функція чужого простору в поезії роману Г. Флобера “Мадам Боварі”. *Іноземна філологія.* 2003. Вип. 114. С. 107–118.
19. *Лифшиц М. А.* Критические заметки к современной теории мифа. Часть 2. *Вопросы философии,* 1978, № 10. С. 138–152.
20. *Лифшиц М. А.* Мифология древняя и современная. Москва: Искусство, 1979. 582 с.
21. *Лукасевич Я.* Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики. Пер. с англ. Н. И. Стяжкина и А. Л. Субботина. Общ. ред. и вступ.ст. проф. П. С. Попова. Москва: Иностранная литература, 1959. 312 с.
22. *Матюшкін А. В.* Проблемы интерпретации литературного художественного текста. Петрозаводск: Изд. КГПУ, 2007. 190 с.
23. *Николаева Т. М.* О чем на самом деле написал Марсель Пруст? Москва: Языки славянской культуры, 2012. 128 с.
24. *Радищева О. А., Шингарева Е. А.* Летопись творческой жизни А. К. Тарасовой / Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. Москва: Искусство, 1978. С. 31–138.
25. *Разумовский А.* Пирс Уайт / Звезды немого кино. Москва: Искусство, 1968. С. 114–132.
26. *Райхерт К. В.* Концептуализация и тропология. *Первый независимый научный вестник.* 2015. № 1. С. 40–43.
27. *Содомора А.* Співець одвічних перевтілень. / Овідій. Метаморфози. Київ: Дніпро, 1985. С. 5–14.
28. *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Ленинград: Наука, 1976. 104 с.
29. *Холодов, Е. Г.* Язык драмы. Экскурс в творческую лабораторию А. Н. Островского. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
30. *Хома О. И.* Провинциализм и культура Нового Времени: к проблеме диссидентства Паскаля. Примечания / Паскаль Б. Письма к провинциалу. Киев: Port Royal, 1997. С. 501–557.
31. *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1921. Сост., подготовка текста, комм. Е. Чуковской. Москва: ПРОЗАиК, 2011. 592 с.
32. *Yudkin I.* Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation. enyi / Teoryia funktsyonalnoi hrammatyky. Aspektualnost. Vremennaia lokalizovannost. Taksys. Lenynhrad: Nauka, 1987. P. 40–46.
4. *Bondarko A. V.* Teoryia znacheniya v systeme funktsyonalnoi hrammatyky. Moskva: Yazyky slavianskoi kultury, 2002. 736 p.
5. *Brusentsov N. P.* Mykrokompiutery. Moskva: Nauka, 1985. 208 p.
6. *Vdovychenko A. V.* Samoznachnyi yazyk y paradoks lzhetza. Vestnyk PSTHU. 3. Fylolohyia. 2006. Vyp. 3.2. P. 183–190.
7. *Vilde Iryna.* Sestry Richynski. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 1964. T. 1. 580 p.
8. *Hasparov M. L.* Ystorycheskaia poetyka y sravnytelnoe stykhovedenye. (Problema sravnytelnoi metryky) / Ystorycheskaia poetyka. Ytohy y perspektyvy yzucheniya. Moskva: Nauka, 1986. P. 188–209.
9. *Holovashchenko Yu. A.* Rezhyserskoe yskusstvo Tayrova. Moskva, Lenynhrad: Yskusstvo, 1947. 352 p., 64 yll.
10. *Horskyi V. S.* Ystoryko-fylosofskoe ystolkovanye teksta. Kyev: Naukova dumka, 1981. 206 p.
11. *Hreimas A. Iu.* Pro bohiv ta liudei. Per. z lytov. V. Prostsevichusa. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia, 2018. 464 p.
12. *Dziuba I.* Taras Shevchenko. Kyiv: Naukova dumka, 2014 (Istoriia ukrainkoi literatury u 12 t. T. 4). 784 p.
13. *Zhelnov M. V.* Predmet fylosofyy v ystorry fylosofyy. Moskva: Yzd. Moskovskoho unyversyteta, 1981. 720 p.
14. *Karpenko D. S.* Lohyky Lukasevycha y prostye chysla. Moskva: URSS (LKY), 2007. 256 p.
15. *Kozarzhhevskiy A. Ch.* Uchebnyk drevnehrecheskoho yazyka. Moskva: Yzd. Moskovskoho unyverteta, 1975. 408 p.
16. *Kolomiets V. T.* Baidyky / Etymolohichnyi slovnyk ukrainkoi movy. T. 1-y. Kyiv: Naukova dumka, 1982. P. 116.
17. *Koonen A. H.* Stranytsy zhyzny. Moskva: Yskusstvo, 1975. 456 p.
18. *Kopystianska N.* Funktsiia chuzhoho prostoru v poetytsi romanu H. Flobera “Madam Bovari”. *Inozemna filolohiia.* 2003. Vyp. 114. P. 107–118.
19. *Lyfshyts M. A.* Krytycheskye zametky k sovremennoi teoryi myfa. Chast 2. *Voprosy fylosofyy,* 1978, № 10. P. 138–152.
20. *Lyfshyts M. A.* Myfolohyia drevniia y sovremennaia. Moskva: Yskusstvo, 1979. 582 p.
21. *Lukasevych Ya.* Arystotelevskaia syllohystyka s tochky zreniya sovremennoi formalnoi lohyky. Per. s anhl. N.Y. Stiazhkyna y A.L. Subbotyna. Obsch. red. y vstup.st. prof. P.S. Popova. Moskva: Ynostrannaia lyteratura, 1959. 312 p.
22. *Matiushkyn A. V.* Problemy ynterpretatsyy lyteraturnoho khudozhestvennoho teksta. Petrozavodsk: Yzd. KHPU, 2007. 190 p.
23. *Nykolaeva T. M.* O chem na samom dele napysal Marsel Prust? Moskva: Yazyky slavianskoi kultury, 2012. 128 p.
24. *Radyshcheva O. A., Shynhareva E. A.* Letopys tvorcheskoi zhyzny A.K. Tarasovoi / Alla Konstantynovna Tarasova. Dokumenty y vospomynanyia. Moskva: Yskusstvo, 1978. P. 31–138.
25. *Razumovskiy A.* Pyrs Uait / Zvezdy nemoho kynno. Moskva: Yskusstvo, 1968. P. 114–132.
26. *Raikhert K. V.* Kontseptualyzatsiya y tropolohyia. Pervyi nezavysymyi nauchnyi vestnyk. 2015. № 1. P. 40–43.
27. *Sodomora A.* Spivets odvichnykh perevtielyn. / Ovidii. Metamorfozy. Kyiv: Dnipro, 1985. P. 5–14.
28. *Steblyn-Kamenskiy M.Y.* Myf. Lenynhrad: Nauka, 1976. 104 p.
29. *Kholodov E. H.* Yazyk dramy. Ekskurs v tvorcheskuiu laboratoriyuu A. N. Ostrovskoho. Moskva: Yskusstvo, 1978. 240 p.
30. *Khoma O. Y.* Provyntsyalny y kultura Novoho Vremeny: k probleme dyssyidentstva Paskalia. Prymechaniya / Paskal B. Pysma k provyntsyalu. Kyev: Port Royal, 1997. P. 501–557.
31. *Chukovskiy K. Y.* Dnevnyk 1901–1921. Sost., podhotovka teksta, komm. E. Chukovskoi. Moskva: PROZAYK, 2011. 592 p.
32. *Yudkin I.* Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation. *Kulturolo-*

Культурологічна думка, 2018. № 12. С. 20–29.

33. Юдкін І. М. Інтертекстуальне як інтерперсональне: до морфології виконавства. *Культура-текст-особистість: українські перспективи. Тези доповідей всеукраїнської науково-теоретичної конференції 1–2 червня 2017 р.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2016. С. 178–181.

34. Юдкін І. М. Логіка морфологічного аналізу тексту в практиці інтерпретації. *Культурологічна думка*, 2018. № 13. С. 14–23.

35. Юдкін І. М. Особливості української драматургії першої половини XIX століття / *Історія українського театру. Т.1. Від витоків до 2914 року.* Київ: ІМФЕ, 2018. С. 183–199.

36. Яценко М. Т. На рубежі літературних епох. “Енеїда” Котляревського і художній прогрес в українській літературі. Київ: Наукова думка, 1977. 280 с.

hichna dumka, 2018. № 12. P. 20–29.

33. Iudkin I. M. Intertekstualne yak interpersonalne: do morfolohii vykonavstva. *Kultura-tekst-osobystist: ukrainski perspektyvy. Tezy dopovidei vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi konferentsii 1–2 chervnia 2017 r.* Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2016. P. 178–181.

34. Iudkin I. M. Lohika morfolohichnoho analizu tekstu v praktytysi interpretatsii. *Kulturolohichna dumka*, 2018. № 13. P. 14–23.

35. Iudkin I. M. Osoblyvosti ukrainskoi dramaturhii pershoi polovyny XIX stolittia / *Istoriia ukrainskoho teatru. T.1. Vid tokiv do 2914 roku.* Kyiv: IMFE, 2018. P. 183–199.

36. Iatsenko M. T. Na rubezhi literaturnykh epokh. “Eneida” Kotliarevskoho i khudozhnii proghres v ukrainskii literaturi. Kyiv: Naukova dumka, 1977. 280 p.

Юдкін Ігорь Николаевич

Інтенція, ідиоматика, миф: к морфологии драмы

Аннотация. Факторы целостности текста как идеального объекта наиболее полно проявляются в драме, где события представляются как диэзис, через опосредование внутренним миром субъектов, так что текст строится как “коммуникация о коммуникации”, сообщение о сообщениях участников действия. Состояние неопределенности (антиэмфаза) актуальных субъектно-предикатных отношений определяет возможности герменевтической и эвристической интерпретации как источника формирования идиоматики. Драма представляет собой автореферентный текст, замкнутый между участниками коммуникации, и разворачивается как отгадывание загадок, устремленное к раскрытию обстоятельств (анагнозис). Категории метаморфозы и катастрофы, общие для драмы и мифа, обеспечивают развитие из взаимосвязей, начатое в барочную эпоху.

Ключевые слова: диэзис, анагнозис, модус, диктум, инфинитивный аспект, антиэмфаза, автореферентный текст.

Ihor Yudkin

Intention, Idioms, Myth: Towards the Morphology of Drama

Summary. It is drama where the powers of entirety of a text as an ideal object reveal themselves most fully because the events are conceived in the manner of diegesis being mediated with the inner world of subjects, so that the text is built up as “the communication about communication”, that is as a message about the messages of the dramatis personae. Communication as the representation of purposefulness entails the transformation of deeds into messages that bear the intentional conflicts. In its turn intentionality generalizes modal and aspectual parameters of a text where the particular place is occupied with the infinitive mode as the representation of the places of indefiniteness to be reconsidered and interpreted. The state of indefiniteness (anti-emphasis) of the actual subjective-predicative relations determines the opportunities of the hermeneutic and heuristic interpretation as the source for idioms' formation. In particular the differences in ascribing predicative or subjective values to the same locution become the source of its idiomatic transition within the dramatis personae's cues. Drama is a kind of the self-referential text that is closed within the circle of the communication's participants and is developed as the procedure of solving the riddles that if directed towards the point of the elucidation of circumstances (anagnosis). Inevitable conventions procure the opportunities of unexpected events in the manner of miracles. The baroque casuistic legacy of antiphrastic manner of utterance is traceable in the further development of Ukrainian drama in particular in the form of the so called redoubled hyperbole. This device grows to the scope of self-negation in the situational development where happy end turns into opposite (as in the final scene of Hr. Kvitka-Osnovyanenko's “The Marriage at Honcharivka”) or character displays its subjection to societal phantoms (as Halia in “The Sincere Love” of the same author). The categories of metamorphose and catastrophe are common for myth and drama promoting thus their interaction that had been initiated in the baroque era. Both myth and theatrical stage are the places for the demonstration of utopian map of world as that of mental experimentation.

Key words: diegesis, anagnosis, modus, dictum, infinitive aspect, anti-emphasis, self-referential text.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2018

ПРО ТАК ЗВАНІ ІНСТИТУЦІЙНІ ТА САМООРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Безклубенко

Сергій Данилович

доктор філософських наук,
професор, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Безклубенко

Сергей Данилович

доктор философских наук,
професор, Інститут
культурології
Национальной академии
искусств Украины

Serhii Bezklubenko

Doctor of Philosophy,
prof., Institute for cultural research
of the National Academy of Arts
of Ukraine

Анотація. Дослідження розглядає історичні витоки інституційних і самоорганізаційних засад культуротворення та їх модернізацію на сучасному етапі. Проаналізовані передумови виникнення інституційних та самоорганізаційних форм культури. Розглянуто “діалектику” взаємин “самоорганізації”, процесу становлення і його розвитку як окремого явища, та “інституалізацію” — як проміжного, коли не кінцевого результату процесу самоорганізації. У статті розкривається “природа” культуротворення як спонтанного процесу самоорганізації суспільства, у якому формування інституцій являє собою лише “момент” цієї самоорганізації. Відслідкований процес інституалізації як один з “моментів” самоорганізації та виявлений характер впливу інституцій на перебіг цього процесу.

Ключові слова: самоорганізація, організація, інституція, інституціалізація, культуротворення, політика, громада, суспільство, соціокультурний процес, релігія, театр, культура.

Актуальність. Упродовж останніх років чи то з натхнення здобутою державною незалежністю, чи то за інерцією нищівної критики колишньої “адміністративно-командної системи”, чи то від примітивного розуміння демократії як відсутності або зневажання органів управління (анархії) в публікаціях, особливо дотичних до культури, так чи інакше заторкується питання самоорганізації та інституційних форм розвитку.

Ось пасаж із так званої “Довгострокової стратегії розвитку культури в Україні до 2025 року”: “Термін “культура” в Стратегії застосовано у такому значенні: культура — це самоорганізована система практик, спрямованих на вираження й розвиток інтелектуальної і творчої спроможності людини або спільноти, або суспільства в цілому. Це, зокрема, дискурсивні, мистецькі/художні, креативні/творчі, комунікативні та дослідницькі практики. Ці практики визначаються цінностями суспільства.

Сектори культури — це інституційно оформлені сукупності практик і практиків. Наприклад, сектор музичного мистецтва, сектор театрального мистецтва, сектор бібліотек і читання, сектор музеїв, сектор дизайну” [2, 23].

Залишмо поки що осторонь неадаптованість визначення культури загалом та виокремлення її “секторів”, зауважмо лише: а куди подівся “сектор” моралі? Сектори політичної культури та

права? Сектори науки і технології? Зрештою, весь комплекс *соціальної культури*?

Автори цього “опусу” ставлять питання про “місію” культури, її розвиток “в Україні” — так, ніби йдеться про розвиток, наприклад, металургії чи літакобудування. “Культура” і для них — щось окреме, “зовнішнє” для країни, принаймні “віддільне” від неї... Як тут не згадати президента Деґоля, котрий не втомлювався повторювати: “Франція — це передусім культура!” Поза сумнівом, Україна, як і будь-яка інша країна, — це, насамперед, *культура*. Але її, культуру, належить розуміти не так примітивно, щоб не сказати — *тупо*. Та залишмо це для іншого разу. У даному випадку нас цікавить те, що в цьому “пасажі” маємо до діла приховане, або, як то кажуть “дуже вчені” люди, — імпліцитне, протиставлення явищ (понять) *самоорганізації* та *інституалізації*. Ось свідчення: “Цілі (визначається в цьому прожекті) розподіляються на інституційні та *суспільні*. Для переходу до *суспільних* цілей необхідно досягти інституційних цілей, оскільки останні обумовлюють досяжність перших. Проте виконувати завдання в межах цілей треба одночасно. Інституційні цілі є, здебільшого, коротко- та середньостроковими. Суспільні цілі є, переважно, довгостроковими.

Інституційні цілі:

1. Упровадити учасницьку модель урядування в культурі, що працюватиме на засадах відкритого доступу і сприятиме сталості сектора культури.

2. Закріпити суспільно орієнтовану модель діяльності інституцій культури бюджетного та небюджетного секторів.

3. Модернізувати професійну мистецьку та культурознавчу освіту згідно з європейськими стандартами і практиками.

Суспільні цілі:

4. Актуалізувати освітній, інноваційний та комунікаційний потенціали культури.

Фокусна суспільна ціль — терміновий горизонт виконання 3 роки з подальшим переглядом:

5. Закріпити роль культури як чинника порозуміння в суспільстві” [2, 232].

Попри термонологічно-понятійну плутанину (вживання поняття *цілі* замість *мети*), логічну *малограмотність* (протиставлення *інституцій суспільним явищам* чи *цінностям*, “ціль” чи “мета” не можуть бути “*довго- чи короткотерміновими*” — такими можуть бути плани (програми), їх досяг-

нення) і т.д. і т.п.), маємо справу з нерозумінням “діалектики” взаємин “самоорганізації” як процесу становлення, розвитку певного явища та “інституалізацією” як *проміжним*, коли не кінцевим *результатом* процесу самоорганізації.

Наведений приклад далеко не винятковий і не поодинокий факт нерозуміння самої “природи” культуротворення як спонтанного процесу самоорганізації суспільства, у якому формування інститутцій являє собою лише “момент” цієї самоорганізації. Цим зумовлений вибір теми дослідження — “Взаємозв’язок інституційних та самоорганізаційних форм у процесі культуротворення”.

Мета статті — відстежити процес інституалізації як один з “моментів” самоорганізації та виявити характер впливу інституцій на перебіг процесу самоорганізації.

Для початку спробуємо прояснити ці терміни. Почнемо з елементарного — “Словника іншомовних слів” [9]. Читаємо: “*Інститут* (лат. institutio) — організація, лад; запроваджений порядок... [9, 473]; *інституалізація* — запровадження яких-небудь громадських інститутів”. Далі, “*Організація* (франц. organization) — 1) *будова, структура* чогось; 2) сукупність людей, груп, об’єднаних для досягнення якоїсь мети, громадське об’єднання, державна установа [9, 694]. Упорядники цього словника розглядають лише слова-іменники. Відтак визначення видаються правильними. Але й за цих умов ми бачимо, що слова “інститут” та “організація” дуже близькі за значенням (щоб не сказати ідентичні). Та коли ми візьмемо до уваги, що слово *організація*, будучи віддієсловним іменником, означає не тільки результат, але й процес формування певної “будови”, “структури”, “груп” і “окремих людей” у якісь об’єднання, то стане очевидною вся недоладність протиставлення цих понять: оскільки інституалізація і є процесом організації певних установ, і навпаки — організація (як процес) і є інституалізацією, тобто запровадженням певних інститутів. Тепер перевіримо істинність щойно висловленого на конкретних прикладах, фактах, подіях. Розглянемо для початку процес *організації людсьми власної безпеки*.

У процесі життєдіяльності люди часто-густо наражаються на всілякі негаразди, зокрема стихійні лиха (пожежі, паводки, землетруси і т.п.), які іноді зводять нанівець їхні старання облаштувати собі більш-менш комфортні умови існування. Посту-

пово у суспільній свідомості виникає “ідея” запобігання різним небезпекам. Ця *ідея*, ця *ментальна настанова* вже являє собою не що інше, як віртуальну *інституцію страхування*. Минає якийсь час, і ця *ідея* “опредметнюється”, “оречевлюється”, “втілюється” в *соціокультурний інститут страхування*, що набуває різних форм — індивідуальних, кооперативних, державних. Беззаперечно, цей новостворений інститут цілеспрямовано працює на компенсацію можливих втрат людей, оскільки запобігти стихійним лихам не в змозі. Своєю чергою, люди невтомно працюють (самоорганізація!) над подальшим удосконаленням цього інституту, підвищенням ефективності його роботи. Щоправда, іноді трапляється й так, що цей новостворений інститут з часом починає тією чи іншою мірою нехтувати своїм фундаментальним призначенням і працює на самого себе. Тоді в людей знову “пробуджується” самоорганізаційний “інстинкт”, і вони вживають заходів до налагодження “зіпсованого механізму”.

Така взагалі “діалектика” стосунків *самоорганізації* та *інституалізації*, а саме: у процесі “самоорганізованих” пошуків вдосконалення певної справи — а життя людей — це, переважно, *самодіяльність* (не плутати з *мистецьким аматорством* = *художньою самодіяльністю*) — спочатку формується така “віртуальна інституція, як *ментальна настанова* (“ідея”), що згодом *реалізується* у вигляді *соціокультурного інституту* (*установи, закладу, підприємства, організації*). Останній надалі починає відігравати (і в цьому й полягає сенс його створення та запровадження!) *провідну роль у подальшому вдосконаленні процесу “самоорганізації”*. Аж поки не вичерпає свої можливості й не перетвориться на заваду. Тоді “самоорганізаційний” рух удосконалює цей інститут або й взагалі скасовує його та замінює іншим.

Для *ВЕРИФІКАЦІЇ* щойно висловленого твердження розглянемо кілька історично зафіксованих процесів “самоорганізації” певних явищ та “інституалізації” як істотних “моментів” “самоорганізації”. Звернемо свій погляд на Стародавню Грецію.

Канон, або два кінці однієї очеретяної палички.

V століття до нашої ери — час буйного розквіту художньої *самодіяльності* греків. Розмаїття мистецтв, мистецьких напрямів та стилів настільки “розпаношилось”, що це почало турбувати того-

часну освічену еліту. У суспільній свідомості виникає уявлення про потребу якось “упорядкувати”, “організувати”, зрештою — *спрямовувати* процес художньої творчості. Цю *ментальну настанову* цілком врозумливо сформулював та висловив філософ Платон: “У державах у молодих людей повинно ввійти у звичку заняття прекрасними тілесними вправами й прекрасними піснями. Постановивши, що саме є таким (тобто що є *прекрасним!*), єгиптяни виставляють зразки напоказ у святилищах, і впроваджувати новації всупереч зразкам, вигадувати щонебудь нове, невітчизняне, не було дозволено — та й тепер (тобто у V ст. до н.е.) не дозволяється — ні живописцям, ні кому-іншому, хто робить якісь зображення. Те ж саме в усьому, що стосується мусикійського мистецтва. Так що, коли ти звернеш увагу, то зауважиш, що твори живопису чи скульптури, зроблені там 10000 років тому (і це не для красного слівця кажу “десять тисяч літ”), — застерігав Платон, — нічим не прекрасніші й нічим не огидніші теперішніх творів, тому що ті й інші виконані за допомогою одного й того ж мистецтва” (тобто за тими самими правилами, принципами чи методами творчості). Його уявний співбесідник кволю заперечував: “Не бачу, щоб висловлюваних тобою положень дотримувалися де-небудь, крім як у нас (тобто в Афінах — Авт.) та у македонян. Навпаки, постійно виникають новації й у фарбах, і в усіх інших *мусикійських мистецтвах*. Ці зміни відбуваються не за допомогою законів, а під впливом якихось безладних утіх, які зовсім не такі, як у Єгипті, і підпорядковуються зовсім не таким положенням, які, за твоїми словами, застосовуються там”. Платон, погодившись з опонентом щодо реального стану справ, висловив свою мрію, своє бажання: “Якби знайшовся хтось такий, що зміг би переконливо сформулювати правила творчості й представити їх як закон, — і скрушно захитав головою через неможливість здійснити таку мрію. — Це мала б бути робота Бога чи напів-Бога!” [8, 110–111]. Та виявилось, що такі не святі горшки ліплять: знайшовся все ж чоловік — Поліклет із Аргоса, молодший сучасник Платона, який здійснив його заповітну мрію, принаймні для галузі скульптури — сформулював словесно, розрахував математично та показав наочно, яким має бути зображення “прекрасного” (ідеального) людського тіла. Свою роботу назвав терміном, запозиченим з галузі архітектури — *κανων* (канон). “Каноном” древні *архітектори* (дослівно *теслі*) первісно нази-

вали очеретяну паличку (кавов, з грецької, очерет), яка виконувала функції *мірила довжини* (аналог сьогоденнішого метра).

Так у *перебігові самоорганізації творчого процесу* виник своєрідний (“віртуальний”) соціокультурний інститут — *канон*, який віднині починає відігравати чи не вирішальну роль у процесі *організації* художнього виробництва. Саме завдяки *встановленню канону* класична грецька скульптура ще й сьогодні надає нам естетичної насолоди й служить “непереврешеним” зразком — ніби “ідеалом”.

Поза сумнівом, однак, і те, що саме встановленню *канону* і його абсолютизації завдячує класична антична скульптура своїми й не такими вже й неістотними недоліками — відходом від “натури”, “правди життя”.

Так чи інакше, але будь-яке *благо, доведене до меж, часто-густо обертається на свою протилежність*. Так сталося і з художнім *канон*ом. Як і будь-яка інша палиця, “очеретяна” має два кінці. “Задубіла” в часі, вона перетворювалася на своєрідний (далеко не очеретяний за своєю міцністю!) “шлагбаум”, що перепиняв подальший рух на шляхах мистецьких пошуків.

Піднесений (де рутинною традицій та звичаїв, а де й юридичним законом) у ранг *обов’язкової норми* художній *канон* із стимулу вдосконалення майстерності обертається на гальмо подальшого розвитку мистецтва (хрестоматійний приклад — християнський іконопис).

Від “обідів” — до “обідні”, або інституційні опори самоорганізації християн (громада, церква, клір).

Християнство, що виникло як “секта”, “єресь” у лоні панівної й тоді в Ізраїлі релігії (їудаїзм), являло собою спонтанний (тобто *ніким зовні умисно не організований*) народний рух. Основну масу цього руху, його “ядро”, склали представники найбільш знедолених верств давньоєврейського суспільства, настільки знедолені, що не мали засобів ні для підтримання життя, ні для влаштування похорон. Аби вижити, християни вимушені були якось “самоорганізуватися”. За цих умов у суспільній свідомості першохристиян виникає *ідея* об’єднання зусиль. Зрештою, ця ментальна настанова, ця віртуальна інституція набуває реальних життєвих форм. Виникають *соціокультурні інститути* (звичаї, обряди) громадських *похоронів* (з огляду на це першохристиянські общини набули навіть назви

“поховальних товариств) та *аганій* — братніх обідів (чи вечер).

Улаштування *братніх трапез* було справою далеко не фіктивною, а сповненою важливого, справді життєвого (виживання!) значення. Згадаймо лишень гасло найперших християн: радше “верблюд” (так називали *найтовстіший канат, яким швартували морські човни*) пролізе крізь вушко голки, ніж багатій потрапить до раю... Але з часом, у міру того, як змінювався склад общин за рахунок прилучення до них людей заможніших, цілком заможних і навіть багатіїв — оскільки християнство ставало “модним”, а з другої декади IV століття й офіційним, тобто панівним у Римській імперії — змінювався відповідно характер цих традиційних зібрань. *Те, що спочатку було головним — реальне споживання реальної їжі, поступово відходило на другий і третій плани, почасти затримуючись на паперті, де багаті вже подавали милостиню бідним, почасти редукуючись у чисто символічний “акт вкушання хліба і вина”. Натомість те, що було раніше привідним, коли не другорядним, — застольні бесіди про життя й смерть, добро і зло, пришествя месії тощо, тихі співи біблейських псалмів та помірне музикування (здебільшого гра на флейті як супровід співів) - виходило на перший план, набувало значення головного змісту зібрань.*

Зрозуміло: для того щоб сама по собі прозаїчна процедура поїдання шматочка хліба чи печива та ковтання крапельки вина могла справляти враження чогось незвичайного, надприродного, таємничого, потрібні були робота уяви й час. Цей ритуал, нашарувавшись на ремінісценції стародавніх язичницьких ще звичаїв урочистого поїдання м’яса тотемної тварини, що вважалася їхнім предком (а ще раніше — поїдання померлого справжнього предка), завдяки неунікненним наслідкам процесу



естетизації та сакралізації трансформувався в головну містичну церемонію християнства — таїнство святого причастя (Євхаристію).

Аби віруючі й *справді відчували* щось схоже на *причастя до Бога* через поїдання (символічне) частин його тіла й пиття (символічне) його крові, необхідно було обставити процедуру вражаючими церемоніями. І ці, *суто театральні* церемонії, були витворені, випробувані, усталені й освячені. Основу становили, безумовно, богослужбні тексти, але засобом їх донесення послужила — після тривалих сумнівів та боротьби — музика.

Та в даному разі нас цікавить дещо інший аспект: трансформації, які відбулися в історичний період руху християнських звичаїв, так би мовити від “обідів” (агапій) до “обідні” — головного християнського церковного обряду, а саме: *виникнення нових соціокультурних інститутів у процесі самоорганізації - громада (община, комуна), церква, клір*.

Як було зазначено, реальна потреба в “братніх обідах” з часом відпала, а традиція — тяглася. Багато хто з віруючих, як і раніше, приходив на зібрання (уже до храму!), щоб попоїсти та попоти вина. Тепер цей давній звичай став анахронізмом і привносив безлад у церковну церемонію. “...Я не хвалю, — писав апостол Павло у “Першому посланні до коринтян”, — що збираєтесь ви не на ліпше, а на гірше.... Коли ви збираєтесь разом, то не на те, щоб їсти Господню Вечерю. Бо кожен спішить з’їсти власну вечерю, і один голодує, а другий упивається. Хіба ж ви не маєте хат, щоб їсти та пити? Чи ви зневажаєте Божу Церкву і посоромлюєте немаючих? Що маю сказати вам? Чи за це похвалю вас? Не похвалю” [3, 117–122].

Ці негаразди усвідомлював не тільки апостол Павло, а й інші “предстоятелі”, отож вони зібрались та й разом знайшли спосіб, як зарадити справі.. “Тими ж днями, — читаємо в переліку “діянь” апостолів, — як учнів намножилось, зачали нарікати на євреїв огречені, що в щоденному служінні їхні вдовиці занедбані. Тоді ті Дванадцять покликали багатьох учнів та й сказали: “Нам не личить покинути Боже Слово і *служити при столах*. Отож, браття, виглядіть із-поміж себе сімох мужів доброї слави, повних Духа Святого та мудрості — їх поставимо на службу оцю. А ми перебуватимемо завжди в молитві та в служінні слову”. І всім людям сподобалося оце слово, і обрали ...” [3, 1–6]. Обрали сімох чоловік та уповноважили їх “*служити при*

столах”. Ні-ні, це не були *прототипи офіціантів!* Радше вже — *метрдотелів*. До їхніх обов’язків покладалося стежити за порядком та порядністю: щоб ніхто не впивався та не об’їдався, щоб їжі та вина дісталось, хоч потрохи, та кожному, щоб не забували про удів та дітей... З грецької *слуга, прислуга* — *δίακονος* (дияконос), отож саме так і був запроваджений у християнській церкві *інститут дияконства*. Подібним чином, поза сумнівом, виникали й запроваджувалися й інші “інститути” та “інституції”: *пресвітерів (єпископів), пророків, учителів* та ін., які в сукупності й склали церковний клір (тобто *адміністрацію, або бюрократію* християнської церкви).

Від ксенофобії¹ — до “проксенії”, або інституційні “віхи” становлення культури гостинності.

Як відомо, люди — істоти тваринного походження. Будучи всеїдними, вони первісно ставилися до інших — собі подібних, але “чужих”! — як до потенційної їжі. І минули довгі-довгі тисячі, сотні тисяч років, перш ніж це ставлення змінилось, притому *настільки змінилось*, що зміст слова *гість*, яке у латинян (ghost) спочатку означало — *ворог*, змінився на протилежний — *бажаний, дружній, очікуваний “зайда”*. Не місце тут детально описувати передумови таких змін, досить послатися на історичний розвиток суспільства людей, зростання продуктивних сил, зокрема перехід від збиральництва до вирощування злаків та інших їстівних рослин, від полювання на звірів до приручення та розведення тварин, до промислів та виробництва знярядь праці й інших необхідних речей. За цих умов відпало як життєва необхідність полювання (у тому числі й на себе подібних), і за цих умов виникла *ментальна настанова ставлення до інших, як до себе самих*. Ця віртуальна інституція (тобто настанова соціальної культури, її “імператив”) поступово реалізовувалась у відповідні соціально-культурні інститути — *кунацтва* (у народів Кавказу та Балкан), *побратимства* — у слов’ян, зокрема українців, *проксенії* — у давніх греків. З часом ці й інші *соціокультурні інститути* зазнали істотних змін та вдосконалення завдяки розвитку *їхньої виробничої інфраструктури* (будівництво доріг, спорудження спеціальних приміщень, розвиток техніки та технології домашнього та громадського харчування і т.д., і т.п.) і перетворилися на потужну готельно-ресторанну інду-

стрію, що має по суті глобальний характер.

Процес самоорганізації управління в громаді, або становлення інститутів “держава” та “політична партія”.

Історично достеменно встановлено, що люди, після того, як позлазили з дерев, і навіть коли перестали кочувати, тривалий час, наслідуючи своїх тваринних родичів, розселилися *дисперсно* — окремими кровноспорідненими групами: сім'ями, родами, племенами, союзами племен (бойки, лемки, гуцули, поліщуки, дорійці, агейці, данайці і т.д., і т.п.). Але настав час — раніше чи пізніше як для кого, коли вимушено змінився традиційний модус розселення. Для виживання, налагодження ліпшого життя треба було усім чи лише певним представникам різних родів та племен селитися *не* по родинно, а разом, купно, *громадою*.

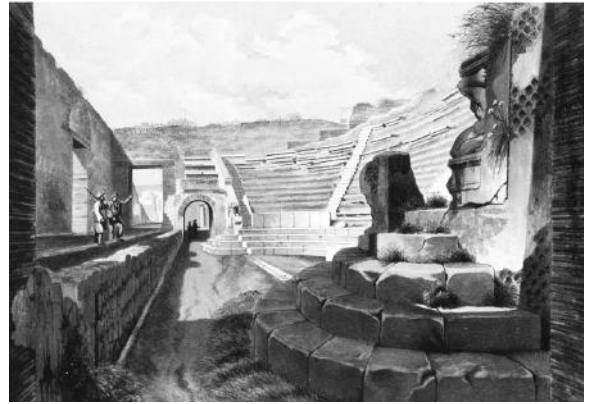
Наше гарне слово *громада* походить від дієслова *громадити*, тобто *збирати, стягувати, згрібати* щось до *купи, копи*. (не випадково, адже центральна категорія українського звичаєвого права має назву *копний*, тобто громадський, *суд*). Так і виникла *громада як нова історична спільнота людей*.

У різних народів ця спільнота дістала різні найменування. У нас — *громада*, у росіян — *община, общество*, у балканських наших братів — *задруга, заєдница*; у латинян — *комуна*, у греків — *поліссо*. Тут трішки зупинимося.

Слово *поліссо* — за своїм значенням найближче до нашого *громада*, бо означає воно кількісну характеристику з відтінком — банато. Пригадаймо похідні від цього слова — поліклініка, політехніка, поліомієліт, поліптитх і, звичайно ж, — *політика*...

Стривайте, скажете ви, а при чому тут *кількість, громада до політики*? Справа у тому, що цим словом стали означати й місцевість, де розташовується громада. У нас закріпилося означення місця громади — місто, город, град (від *городити*), у латинян “свіґас” від “свіліс” — увічливий, привітний, доброзичливий, у греків — *поліс*. А вже від нього й пішло наймення одного з явищ життя громади — *політика*.

Тут знову зупинимося на якусь мить і подумки повернемося, “зануримось” у час виникнення цього явища — *громад*. До цього, тобто до початку проживання гуртом в одному місці (місті, полісі), публічне життя людей нормувалося звичаями, традиціями, які в кожного роду-племені були свої. Коли й виникали якісь суперечки та протиріччя, їх



залагоджував природний авторитет — глава сім'ї, старійшина роду чи племені. Тепер ці звичаї виявились неспроможними. Отож виникла необхідність самоорганізаційної спільноті віднайти нові механізми унормування суспільного, публічного життя людей в умовах громади. Ось оцей *самоорганізаційний процес* віднаходження, створення та утвердження нових правил (законів) життя в громаді та механізмів їх дотримання дістав найменування (за грецькою назвою громади — *поліс*) — *політика*. Рівень цивілізаційності відносин людей у цьому процесі згодом набув назву *політичної культури*, а громада — *політичного, або громадянського суспільства*.² У суспільній свідомості членів громади (громадян) виникли відповідні настанови щодо дотримання порядку в місці проживання, безпеки, впорядкування торгівлі, розгляду суперечок, покарання злісних порушників і т.д., і т.п. — відтак почали запроваджуватися відповідні установи, охоплюючи й ті (чи ту), до компетенції котрих належить координація діяльності цих установ: тобто державна адміністрація (або бюрократія). Якщо цей соціокультурний інститут — держава — не порастає належним чином з покладеними на нього обов'язками, громада в тому ж таки порядку самоорганізації вдосконалює його в той чи інший спосіб: міняє виконавців, структуру “інституту”, діапазон його повноважень або набір функцій. Отож громадянське суспільство — це суспільство, спільнота громади. За цього громада може бути реальною, тобто по-людськи осяжною (як от сільська міська громада), а може бути й уявлюваною (як от українська громада — у сенсі спільнота усієї країни або християнська громада — в розумінні всіх вірних цієї конфесії тощо).

Як древні греки “самоорганізовано” “Козу”

водили”, або виникнення Театру, як особливого соціокультурного інституту.

Виникнення грецького театру відбулося в епоху найвищого піднесення культури Стародавньої Греції за порівняно короткий історичний період. За щасливим збігом обставин події, пов'язані з його становленням, документально зафіксовані, за чого — дослівно *на скрижалях історії*. “Корифеями”, тобто основоположниками, випало стати, за свідченням Аристотеля, трьом найвидатнішим античним драматургам, що водночас були й постановниками власних творів: Есхілу, Софоклу та Еврипиду. Але розпочався процес формування, сказати б — “кристалізації” грецького театру, із хаосу саморганізації задовго до часу, коли названі митці надали йому класичної форми.

Стосовно трагедії, яка була літературною основою *сценічного* мистецтва й по суті сприймалася з ним як єдине й нерозривне ціле, — і то не лише в античні часи! — Аристотель писав: “Виникнувши з самого початку шляхом імпровізації, і сама вона, і комедія (перша — від заспівувачів дифірамбів, а друга — від заспівувачів фалічних пісень, які вживаються ще й нині в багатьох місцях) розрослася потроху шляхом поступового розвитку того, що становить її особливість. Зазнавши багатьох перемін, трагедія зупинилася, набувши гідної та цілком притаманної їй форми”.

З першого прочитання це судження філософа може видатись дивним, коли згадати, що “дифірамбами” в греків називалися величальні пісні на честь Діонісія — бога виноградарства та виноробства (якому греки весело й розгульно поклонялись), а “фалічні пісні” — це співи, які ми тепер назвали б сороміцькими (у них уславлялась сила й краса чоловічого статевого органа — як джерела й символу плодючості)... Як то може бути!? Театр — “храм мистецтва”, “трибуна”, “дзеркало” чи й “збільшувальне скло” громадської думки, — і раптом ... з хмільних безсоромних оргіастичних пісень, з вакханалій?!..

Гай-гай! Саме так воно й було. І бувало й буває не раз. Згадаймо лишень рідкісне для поетів зізнання Ахматової про те, що читачі часом і не здогадуються “...из какого сора растут поэзии цветы”...

Тепер про таке (нібито *нище*) походження *високого* мистецтва театру тьмяно нагадує лише сам термін *трагедія* (τραγῳδία), що походить від двох

слів: τραγός (трагос) — цап, козел, та ὄδη (ода) — пісня і буквально означає *цапова пісня*. Річ у тім, що у свята, приурочені Діонісу, греки, крім усього іншого, приносили своєму богові в *жертву* цапа, вірогідно, з огляду на те, що ця тварина через свою невситиму хтивість також уважалася символом плодючості. Приношення цієї жертви супроводжувалося щедрим причащенням до вина й відповідними співами-хороводами по виноградних ланах.

Із цих, по суті релігійних, містерій шляхом розгортання змісту співів у живі картинки (“сценки з діалогами”) і виріс (“самоорганізувався”) грецький театр.

Пісень на честь Діоніса було багато, найважливішими вважалися хвалебні, улесливі. Їх виконували всі учасники хором, в унісон, найчастіше — у супроводі флейти (*авлоса*). Безперечно, серед гурту завжди віднаходилися найбільш кмітливі та талановиті, що були не тільки заспівувачами, а й дотепними імпровізаторами. Вони, зазвичай, “обробляли” традиційні мелодії та тексти (на зразок того, як це й сьогодні чинять керівники самодіяльних (*самоорганізованих!*) художніх колективів щодо народних пісень), а далі й самі починали складати *свої*, уже оригінальні, пісні на діонісійську тему.

До кінця VI ст. до н.е. (час народження Есхіла) їх було вже чимало відомо в Еладі, цих, *уже авторських*, творів діонісійської тематики для хору та флейти. І от 508 р. (до н.е.) один з таких імпровізаторів-заспівувачів домігся розміщення власних творів у традиційних афінських змаганнях музик. З цього часу й прийнято вести відлік їхньої професійно-авторській історії. Вищого розквіту це новонароджене мистецтво досягло в творчості Піндора (522–448), який написав таку кількість оригінальних творів для хору і флейти, — *гімни, пеани, дифірамби, парфенії, просодії, сколії*, — що вони склали цілих 17 “томів” (тобто *сувоїв*). На жаль, цей доробок не зберігся у вирі історії...

Співи в Греції були *одноголосними*, виконувалися всіма учасниками й обов'язково супроводжувалися рухами — *жестом, позою, мімікою, пантомімою*, словом, *танцями*. Саме з цієї особливості *хороводів* і виростає *лицедійство*, тобто театр: у міру того, як оповіді в співах про уявні дії бога та людей *перетворювалися на діалог*, а пантоміма й танок — *розгорталися* в показ, демонстрацію, *наочно-дієве зображення подій*, про які оповідав співом хор.

Процес *самоорганізації* театру із релігій-

них містерій завдяки особливостям державно-політичного побуту Елади виявився дослівно задокументованим навіть по роках! Коли культ Діоніса набув широкого визнання, пов'язані з ним обряди почали практикуватися повсюдно, до того ж чотири рази на рік. Діоніс був офіційно внесений до державного пантеону, відтак Діонісійські свята стали головними в країні. Цілком логічно, що за цих умов *державне забезпечення* належного проведення “діонісій” було покладене на найвищу посадову особу в державі: тоді — першого з дев'яти *архонтів* (тобто старійшин, або начальників) — архонта-базилевса (тобто царя). Оскільки ж літочислення греки вели за правлінням архонтів (кожному року присвоювалася назва за іменем правлячого на той час архонта), то, природно, що в літописі (переліку найважливіших подій року — так званих *дадаскаліях*, що не тільки зберігалися в держаному архіві, але й карбувалися на камені (“скрижальх”) та виставлялися для всенародного ознайомлення) чи не найбільше місця відводилося саме діонісіям — найважливішим суспільним подіям і, водночас, “звершенням” першого архонта.

Характерно (а для нашого дослідження надзвичайно важливо!), що безпосередньої участі в діонісійських ритуалах архонт не брав. Отож не було відчутного втручання інституту держави в процес самоорганізації!.. Натомість брати участь у церемоніях належало дружині архонта. У її обов'язки входило виконання *якихось надзвичайно важливих ритуальних дій*...

На другий день Весняних діонісій архонт особисто відбирав чотирьох поважних пань з-поміж найбільш шанованих у державі сімей, у супроводі котрих “перша леді” відправлялася до храму Діоніса й там відправляла свій “державно-релігійний” обов'язок. Що власне там коїлось, достеменно не відомо, оскільки учасниці перед початком містерії давали клятву ніколи нікому нічого про це не розповідати. Незважаючи на цупку неславу довгоязиких, представниці гарної статі цього разу клятва дотримали. Можна, звісно, здогадуватися про спосіб жіночого поклоніння Діонісу, виходячи як із самого характеру культу, так і аналогічних стародавніх храмових ритуалів. Однак, що *достеменно* коїлось там, залишається таємницею й по досі...

Важливість заходів, пов'язаних з Діонісіями, їх *узвичаєння* спонукали до спорудження спеціальних приміщень для влаштування *діонісійських видо-*

вищ — театронів.³ Це, своєю чергою, як і регулярність, сприяло *естетизації* видовищ, формуванню в глядачів *потреби* в них (*естетичної потреби*), а також визріванню професійних організаторів та виконавців вистав, тобто вдосконаленню процесу самоорганізації.

Хорег — так називався упорядник вистави — на ім'я Феспіс у 536 р. до н.е. поряд з хором та флейтистом запровадив ще одну *дійову особу* вистави — *ведучого*. Виступаючи під полотною маскою, новий учасник вистави в проміжках між співом хору розповідав про події, що були змістом (предметом) співів.

Цей, на перший погляд, незначний факт (встановлення інституту ведучого) знаменував величезне зрушення — чи й не вирішальний крок у самоорганізації грецького театру — у *переростанні* суто *релігійного лицедійства* на тему Діоніса у *світський видовищний заклад*. З *формального* боку — тим, що народилася нова професія — *актор* (з грецької *актор* (актор) означає *воджє*, тобто *той, що веде, ведучий*). З *змістовного* — тим, що стало можливим не тільки імпровізувати на діонісійські теми та сюжети, але й рішуче вийти за їхні межі.

Справді, про Діонісію у Греції “всі знали все” з дитинства (як у традиційно християнській общині — про Христа) — з розповідей, співів, з вистав. Тому й не потрібна була тривалий час ще якась особа — тлумач, коментатор, ведучий і т.п., яка б пояснювала те, про що співається та що зображається на кону. Тепер, коли автори почали “обробляти” по своєму традиційні сюжети, з'явилася така потреба в *тлумачеві*. Поява ж останнього, своєю чергою, (тим більш, коли Есхіл увів ще одного актора, а Софокл — ще одного) розширювала можливості *перетворення хороводу* (*пантоміми* та *співів*) на *сцени з діалогами*. А найголовніше — це дало можливість збагачувати зміст цих сцен з діалогами, можливість вийти за межі не лише традиційного тлумачення відомих сюжетів, але й *теми самого Діоніса*.

Хор за цих обставин дедалі більше перетворювався на своєрідну архаїчну “архітектурну” прикрасу й, зрештою, виявився просто зайвим. Діонісійські видовища прискорено почали еволюціонувати не в бік поглиблення релігійно-містичного начала, а зовсім у протилежному напрямі...

Дуже швидко, за історичними мірками, у “діонісіях” з'являються, по суті, чисто світські,

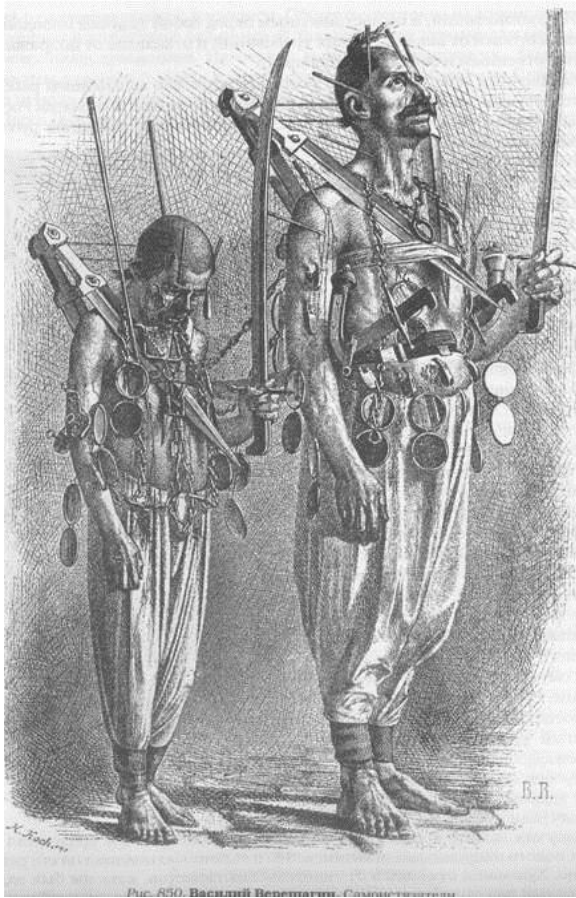


Рис. 850. Василь Верещагин. Самаркандський

підкреслено громадсько-політичні мотиви, чому великою мірою сприяли доленосні для греків події часів Пелопонеських війн. У приміщенні, збудованому для діонісій, ідуть “Перси” та “Прометей прикутий” Есхіла, далі — “Антигона” та “Едип-цар” Софокла, “Медея” та “Іполіт” Еврепіда... Навпевне, саме ця обставина викликала нерозуміння, здивування чи й обурення частини глядачів: “До чого тут Діоніс?!”

Цей вигук, що зірвався, ймовірно, з вуст обуреного глядача на виставі, навіть віддалено не пов’язаний з Діонісом, став *крилатим*. На своїх “крилах” він доніс до наших днів, мов найперший крик немовляти, новонароджений соціокультурний інститут — *Театр* як мистецтво суспільної думки й політичних пристрастей...

Діоніс, як і пов’язана з ним “цапова пісня”, виявився в доконечному підсумку й справді *ні до чого*. Але справі народження мистецтва вони прислужились...

“Шахсей-Вахсей”, або становлення персько-го театру із хаосу релігійних містерій.

Цікавий сам по собі та надзвичайно цінний для з’ясування загальних закономірностей виникнення театрального мистецтва матеріал являє собою документально зафіксована історія зародження й розвитку ісламського релігійного театру в Персії (сучасний Іран). Цей театр також розвинувся із містерії, але не карнально-пісенно-хороводно-танцювальної, як в античній Греції, а навпаки — із сповненої справжнього драматизму фюнеральної (поховальної), жалобної, *заупокійної процесії*.

...Початок цим *процесіям* поклали реальні трагічні події, що сталися невдовзі після смерті основоположника ісламу — пророка Магомета. На вдовуючий престол пророка й володаря величезної вже на той час імперії претендував Алі — брат і водночас зять покійного Магомета, чоловік його дочки Фатіми та батько двох улюблених його онуків — Хасана й Хусейна. Але сталося так, що перевагу було надано іншому достойнику — не за приналежністю до родини, а за іншими критеріями. У кривавих сутичках, що спалахнули потому, наклав головою спочатку Алі, а згодом і обидва його сини — кривні спадкоємці.

Коли по-звірячому був замордований разом із своїми близькими Хусейн — другий із згаданих улюблених онуків пророка, і пряма династична лінія на цьому виявилась урваною, його прихильники (шиїти, від “аш-ші-а” — “прихильники”, “сторона”, “партія”) повели непримиренну боротьбу за повернення верховної влади “в родину Пророка” і “підняли на щит” мертвих: виплекали легенду про мучеників за віру — Алі, його дружину Фатіму та їхніх дітей Хасана й Хусейна. Ці устремління, накладені на живі, ще доісламські (*надарські*, що означає те ж саме, що у християн “язичницькі”, або “поганські”) традиції поклоніння предкам, спричинились до витворення своєрідного міфу та розвитку особливого культу.

Цьому сприяло й драматичне сплетіння обставин. Сталося так, що трагедія в сімействі Хусейна розігралася на самому початку мусульманського Нового року, відзначати який з великою пишністю вже увійшло в традицію.

Для шиїтів з початком кожного Нового року виникала драстична ситуація: з одного боку, — радісне загальномусульманське свято, з іншого, — поминки безневинно убієнних, святих мучеників. У цій атмосфері серед шиїтів ніби самі собою відродилися, на той час уже трохи й призабуті, обря-

ди та звичаї, пов'язані з культом предків: *жалобні процесії, які тепер уже почали набирати характеру демонстрацій протесту проти святкування у ці дні.*

Тому, коли при владі були халіфи з кланів, ворожих Алі, вони забороняли ці обряди, що тільки посилювало фанатизм шиїтів. Коли ж до влади приходили шиїти, вони не тільки заохочували, але й наказували влаштовувати публічні вияви жалоби.

Зокрема, за велінням (963 р.) бойвегідського султана Муїззідом в певний день, а саме 10 мухаррема (першого місяця нового мусульманського року — від ал-Мухаррам — *заборонний*), усі мешканці зобов'язувалися зачиняти свої лавки, залишати торгівлю, вивішувати знаки жалоби у визначених місцях та *відбувати привселюдний плач*. Жінкам належало, розпустивши коси, почорнивши сажею обличчя, розідравши на собі одяг, ходити містом і, б'ючи себе у груди, *голосити* на знак туги за Хусейном. Чоловікам також наказано було мордуватися — *лущувати себе джутовим мотуззям чи й залізними ланцюгами, сікти шаблями й кинджалами оголені плечі та груди, спини, голови та обличчя* (ремінісценція дуже давнього звичаю). Цілком логічно, що ці процесії дістали коротку й виразну назву — *плачів (нійах, згодом також — те'зіє)*.

Султанів наказ відіграв роль своєрідного каталізатора для швидкого оформлення на залишках старих звичаїв нового обряду. Він увіходив у традицію і справляв помітний вплив на звичаї, тобто відбувалася його *естетизація, етизація та сакралізація*. Самомордування в ці дні ставало не лише ознакою доброго тону, але й доказом моральності: сплюндровані, замурзані жінки, посічені, заюшені кров'ю чоловіки вважалися *піднесеними й навіть — прекрасними*.

Поступово в ході цих щорічних процесій з-поміж учасників виділялись особливо здібні та винахідливі, *які вже не просто оплакували, оповідаючи жахливу історію Алі та його посімейства, але й уособлювали своїх героїв* — Алі, Фатіму, Хасана, Хусейна та їхніх ворогів-катів. Супротивники шиїтів у відповідь на це — що особливо цікаво й показово! — також почали влаштовувати свої власні процесії протилежного змісту, подаючи тих же осіб у критичному, карикатурному вигляді...

Отож процес "карнавалізації" рушив у *напрямі*

подальшої театралізації. Відтак за два-три століття ці жалобні процесії не просто вже вирізнялися певною театральністю, будучи своєрідним різновидом *карнавалу*, але й виявляли чітку тенденцію до *інсценізації*.

Описи цих процесів у різних місцинах у різних століттях складають, хоч і мозаїчну, але цілком вірогідну картину *визрівання суто театральної форми*.

Своєрідним свідченням цього процесу є спостереження відомого російського мандрівника Афанасія Нікітіна: "тут убили Шаусеня — Алеевых детей і внучат Махмадевых, и он их проклял".

Через майже двісті років побачив ці процесії інший "купчина московский гость" і засвідчив: "Ходят по два мужика на многие статьи, а сами ходят наги и босы, только в одних штанах, а вымазаны все черною нефтью, что арапы, только одне зубы знают. А держат у себя по каменю в руках, а ходят по майдану, и по улицам, и по рядам, и по дворам и в те камешки бьют, а говорят "Ксен-Ксен! Таусен-Ксен!". А говорят то без перестани, до самого своего праздника десять дней. А в самый праздник ходят по майдану и по улицам, и носят гробы, поволочены бархаты и украшены медью.. и оловом, и стеклы. А перед теми гробы на верблюдах ездют робята наги, а сидят головою к хвосту, вопят тоже "Ксен!"... Да перед гробы носят долгие шести... Да перед гробами же водят кони обседланы со всею сбуеую... Да два маленьких ездят на конях наги, а тело у них, и головы, и лица — кровью вымазаны. А на одной лошадке ездит мужик наг, бараньею кожей сырою сволочен, шерстью к телу, а сырим наверх, да стрела продета сквозь кожу на хрепте. Да перед теми же гробы возят на ишаке нарядного мужика. Заделан мехом да набит соломою... И ему ругаются и плюют на него. А все то на майдане, и все люди с жонами и детьми. А жонки плачют, мужики и робята головы у себя кроят бритвами и ходят кровавы, и на руках, и на грудях прорезывают и мажутца кровью лицо, и голову, и руки. А того соломенного мужика выведут на поле за город и вынесут соломы и нефти и нефтью польют и сожгут. А сами вязчем бьютца. А то они празднуют клятым (*тобто святи*) своим. В то время побиили их Имам-сенга. А что робяты кровавы — то его дети, а что соломенный мужик — тот-де их побил" [6, 267–268].

Фактично у цей же час (перша половина

XVII ст.) мав нагоду спостерігати ці містерії в Ісфахані бельгійський мандрівник М.Гемм, який недвозначно свідчить про те, що все подібне відбувалося вже в спеціально для цього вимайстрованому тимчасовому приміщенні. Протягом наступних ста років театралізація процесій наростала. Уільям Франклін у виданій 1790 р. в Лондоні книзі “Подорож із Бенгалії до Персії” описує вже щось дуже близьке до театру в європейському розумінні цього явища.

Напередодні відомих свят, як повідомляє Франклін, будують “казальниці у мечетях, а стіни мечетей запинають чорною матерією 1-го моххарема, на ті казальниці виходять мусульманські священники і починають читати... оповідання про життя і діяння Алі та його синів — Хасана та Хусейна. Натовп побивається в груди, гірко плаче й вигукує: “Ой, Хусейн! Ой, Хусейн! Хей! ез Хусейн!” (Як жаль Хусейна!). Декотрі частини оповідань віршовані, і їх жалібно співають. І щодня *якось окрема подія тієї історії уособлюється навмисне вибраними для того людьми, причому виносяться і в процесії возяться по всяких сусідніх місцях відповідні намальовані картини.* Одна поміж ними зображає ріку Євфрат, її вони називають Аб-і Форат. Ватаги хлопців та парубків мають удавати з себе — одні вояків а Ібн-Са’ада (Омара), другі — вояків Хусейна та його компанію. Вони швидко пересуваються по вулицях, вступаючи в бійку одні з другими, і кожен гурт має свої окремі прапори та стяги... *Наступного дня інсценізується інший епізод з легендарної історії, на третій — ще інший, і так аж до 10 числа цього місяця — власне до плачу.* Серед цих усяких процесій часто трапляється немало біди, бо всі перси — шалені у своїм ентузіазмі та й геть усі вірять, що душі тих, хто загине серед мухаррема, заразівно підуть до раю...” [6, 229–335].

Протягом наступних кількох десятиліть характер мухаремських плачів залишався таким самим повсюдно на території Персії, окрім столиці (Тегеран) та кількох великих міст (наприклад, Шіраз), де він зазнав істотних змін з погляду форми. Про це одночасно (1808 р.) засвідчують два незалежні джерела: аташе французької та англійської місій у Тегерані. Їхні враження не залишають сумніву — вони дивились *уже театральні вистави.*

Ось опис вистави в Шіразі, зроблений членом наукової експедиції при французькому посольстві А.Дюпре: “Ворожнечу проти сунітів підтримують

у серці перського народу щорічні спектаклі, де виступають найперші герої шіїтської секти... *Ці релігійні спектаклі — під смак наших містерій XIV, XV та XVIст.,* тривають вони десять днів. Я мав утіху, живучи в Шіразі, побувати на одному з цих *смішних фарсів, що виставляються з найбільшою пишністю...* Принц — губернатор сидів у залі, обвішаний кашмирськими шаллями (*біля вікна цієї зали, що слугувала ніби за театральну “царську ложу”*), дворакам дано було місце в покоях першого поверху (*ніби бельетаж у театрі*), а народ стояв на *просторому дворіщі* (у “партері”), *де відбувалася сцена.* Жіноцтво розмістилося на терасі будинку, наче густий паркан (“галерка”?)... Після промови, що її, стоячи на естраді, виголосив імам, у якій ішлося про сюжет, що мали виставляти, сцена відкрилася віршованою розмовою поміж Хусейном, його дружиною та його дітьми. Роль Хусейнової дружини грав хлопець, переодягнутий по-жіночому. Хусейн, вислуховуючи ніжну й палку прощальну мову своєї жінки й синів, силувався їх утішити, кажучи, що він іде на бій проти ворогів правдивої віри. Далі виходить військо Язідове. Хусейн його перестріває. Зав’язується бій. Побивши велике число ворогів — бо так каже перський переказ, — Хусейн падає, проколотий стрілами, і вмирає. Цей *фарс* кінчається виходом на сцену декількох дужих людей з важким начинням на спині, що зверху його посідали ще й дітлахи”.

Довершеної форми цей театр набрав у виставах, що відбулися того ж року в Тегерані. Про них дізнаємося з листа аташе французького посольства Ж.Танкоане до паризької пані: “...Мадам, найцікавіше й найнезвичайніше з усього того, що ми досі бачили, це — те’зіє, або оплакування: своєрідні похоронні ігрища, уряджені на спомин про мучеництво імамів Хасана та Хусейна — Алієвих синів... Свято починається першого мухаррема й триває до одинадцятого”.

Після опису відомих нам уже вуличних процесій аташе продовжує: “Останні п’ять вистав відбуваються на подвір’ї шахських палат. Деякими сторонами *можна ті вистави прирівняти до тих старих (наших європейських) спектаклів, де показували народові містерію страстей Христових...* На сцені, спорудженій проти шахського кіоску (альтанки) спочатку бачать Хусейнову сім’ю. Її грають чоловіки, одягнені по-жіночому. Те жіноцтво дуже хвилюється: очевидячки, передчувають нещасливу

долю, що її зазнає цей імам на Кербельській рівнині, і їхні крики та страшні ридання розлягаються у повітрі. Незабаром з'являються вершники, заковують жінок у ланцюги й забирають з собою. Тоді з'являються два війська — імама Хусейна й халіфа Язіда — і вступають у бій. Хусейн, посічений, падає з коня, а Язід наказує відрубати йому голову... Другого й третього дня після того йшла дальша вистава цієї трагедії. Язід убив спочатку Хасана, а потім і Хусейнових дітей, що дісталися йому до рук. Цю передостанню днину закінчувала велелюдна процесія". Далі дипломат описує детально характер цієї процесії — похід із прапорами, "сталеву рукою", прикрашені коні, похоронні мари з закривавленими трупами та голубами — вісниками горя, оголені люди — саморизи, жалобна процесія людей, що посипають голови попелом та солом'яною січкою, ковчеги з моделями двох мечетей, поранений хусейнів кінь, сонми ангелів та ангелат і т. п.

На заключний день француз не отримав запрошення: "Шах не хотів, щоб посольство побачило спектакль, де вбивають грецького посла, що його Язід скарав на смерть за його клопотання про Хусейнового брата. Перси, не знати чого, виводять цього посла в новітньому європейському одязі".

Не менш цікавим є й зауваження секретаря англійського посольства про вистави того ж року: "Сьогодні вистава вийшла не повна, бо втік той, кому доручили роль Хусейна, щоб він грав її в присутності шаха: чоловігя перелякався, що йому самому доведеться поділити долю того мученика — Хусейна. І не міг не тривожитися, бо в одному селі під Тегераном той, хто виконував роль ката, зіграв її буквально: коли підвели до нього Хусейна, щоб він стяв йому голову, то він справді одрубав акторові голову. За такий учинок шах засудив його заплатити пеню в 100 туманів..."

"Як бачимо, — робив висновок Агатангел Кримський, якому й належить заслуга дослідження історії перського театру, — в Тегерані 1808 р. гралася найсправжніша театральна п'єса, на справжній сцені. І актори мали в руках написані ролі. Процесійна містерія перейшла нарешті в справжню театральну драму. Те, що підготовлялося ступенево, ходом довгої попередньої історії, крок за кроком, насамкінець дійшло до кінця свого природного розвитку".

Висновки. Щодо "специфіки" діалектики взаємин "самоорганізації" та "інституалізації" в

Україні. "Специфіка" ця зводиться по суті до того, що процес самоорганізації в нас, як правило, був (зусиллями близьких чи й далеченьких сусідів) "скаламучений" і ніколи та ні в чому не проявлений "у чистому" вигляді, оскільки не добігав логічного кінця, тобто завершення.

Узяти до прикладу театр. "У початках своїх драма й театр, — читаємо в Сергія Єфремова, — скрізь тісно зв'язані бувають з одправами релігійного культу. Деяка їх частина потроху одривається од своїх релігійних підстав та й емансипується в самостійну парость людської творчості. Релігійний культ наших предків-слов'ян не встиг розвинути до того ступеня, щоб випустити з себе драму, як захопило його християнство, тому драма в нас виникла не з ґрунту, не з коріння, мовляв, виросла, а прищепилась, як щось готовеньке вже через наслідування культурним народам Заходу" [5, 167]. Так у більшості, коли не в усіх галузях культури, починаючи від писемності до кіно та телебачення, не є винятком і державотворення.

Відомо, що коли візантійські посланці відвідали Херсонес, то серед іншого виявили там високий рівень мовленнєвої та писемної культури ("Євангеліє тою бесідою (тобто мовою) писане"), але надалі розвиток пішов запозиченим шляхом. Так у науці: першим відкрив невідоме доти проміння Пулій, та не його іменем воно назване; у кінематографії: перший публічний сеас кіно відбувся в Харкові майже на рік раніше від подібного в Парижі, але не з іменем Тимченка пов'язується в історії кінематографа його початок, подібне — у телебаченні (не набуло заслуженого визнання ім'я Бориса Грабовського), у металургії (перша установка з безперервного розливу сталі сконструйована в Україні, але хто знає імена винахідників?) і т.д. Аналогічно у сфері державотворення. *Ратуша, ратифікація, бундесрат* і т.п., охоплюючи індійський *svaraja* (сварадж — самоврядування) — це "відлуння" нашої *ради* (що означає роботу, яку невігласи хотіли знічев'я перейменувати на "говорільню" (парламент)).

Так чи інакше — у деталях, але залишається фактом, що запозичені ("прищеплені") інститути не завадили подальшій "самоорганізації", а навпаки "очолили" її. Інша річ, що результат "неперерваної" самоорганізації, можливо, міг би мати інший вигляд, тобто якісь відмінні інститути, принаймні в деталях, коли не по суті. Тут виникає питання: можливо, учасники "дискурсу" про "самоорганізацію"

та “інституалізацію” мають на увазі дещо інше, наприклад, співвідношення самостійності розвитку

від першооснов та сторонніх впливів “ззовні”? Але це проблема істотно відмінна.

Примітки:

¹ **Ксенофобія** (від грец. Ξενοϋ (ксенос) — чужий та φοβος (фобос) — страх) — упереджене ставлення до чужинців, побоювання їх, зневажання та переслідування. Особливо примітними проявами ксенофобії є расизм, нацизм, антисемітизм, великодержавний шовінізм. **Проксенія** (грец προξενια, від про — для, заради та ξενοϋ (ксенос) — чужинець) — особлива санкціонована державою форма визнання особливих заслуг іноземних громадян в організації заходів взаємної гостинності, яка практикувалась у Греції античних часів і полягала в наданні цим громадянам широких повноважень і прав (аж до набуття громадянства).

² Саме так уважав видатний англійський мислитель Джон Лок, політичні погляди якого лягли в основу концепції Декларації незалежності та Конституції Сполучених Штатів Америки. Цитую: “Якщо певна кількість людей так об’єднана в одну громаду, що кожний з них відмовляється від своєї виконавчої влади, притаманної йому за законом природи, і передає її спільноті, то тоді, і тільки тоді, існує політичне, або громадянське, суспільство” (Два трактата о правленні. Соч. в трех т.т. Т.ІІІ. М., 1988. С. 312).

³ Від θεα (теа) — диво, видовище + тронов (тронос) — місце для чидіння, крісло (трон).

Література / References:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. 184с.
2. Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні до 2025 року: Альянс культури, 2015–2016 рр. URL: http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich_oglyadi/2016/dos.pdf (дата звернення: 15.10.2018).
3. Дії Апостолів. Послання апостола Павла до ефесян (“Дії святих апостолів”). URL: http://www.truechristianity.info/ua/bible/ephes_ua.php (дата звернення: 15.10.2018).
4. Дії Апостолів. Перше послання св. Павла до коринтян (“Дії Апостолів”). С. 11–17, 22). URL: http://www.truechristianity.info/ua/bible/1_cor_ua.php (дата звернення: 15.10.2018).
5. *Єфремов С.* Історія українського письменства. Київ: Премія, 1995. 167с.
6. *Кримський А. Ю.* Перський театр, звідки він узявся і як розвивавсь. Твори в 5 т. Т.4. К., 1974. 640с.
7. *Локк Дж.* Два трактата о правленні. Соч. в трех т. Т.ІІІ, М., 1988. 668с.
8. Платон. Законы. Античные мыслители об искусстве. М.: Academia, 1936. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 15.10.2018).
9. Словник іншомовних слів: [близько 10 000 слів]. Нац. ун-т ім.Т. Шевченка, Укр.мовно-інформ.фонд НАН України; [укл.С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута]. Київ: Наукова думка, 2000. 664с.

1. Arystotel. Poetika. Ob yskusstve pozyi. M.:GY'XL, 1957. 184p.
2. Dovgostrokova strategiyiya rozvytku kultury v Ukrayini do 2025 roku: Alyans kultury', 2015–2016 rr. URL: http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematich_oglyadi/2016/dos.pdf (Last accessed: 15.10.2018).
3. Diyi Apostoliv. Poslannya apostola Pavla do efesiyan (“Diyi svyatyh Apostoliv”). URL: http://www.truechristianity.info/ua/bible/ephes_ua.php (Last accessed: 15.10.2018).
4. Diyi Apostoliv. Pershe poslannya sv. Pavla do koryntyian (“Diyi svyatyh Apostoliv”). P. 11–17, 22). URL: http://www.truechristianity.info/ua/bible/1_cor_ua.php (Last accessed: 15.10.2018).
5. *Yefremov. S* Istoriya ukrayinskogo pysmenstva. Kyiv: Premia, 1995. 167p.
6. *Krymskiy A. Y.* Perskiy teatr, zvidky vin uzyavsy i yak rozvyvavs. Tvory v 5 t. T.4. K., 1974. 640p.
7. *Lokk Dzh.* Dva traktata o pravlenii. Soch. v trex t. T.ІІІ. М., 1988. 668p.
8. Platon. Zakony. Antychnye myslitely ob iskusstve. M.: Academia, 1936. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt_with-big-pictures.html (Last accessed: 15.10.2018).
9. Slozny'ka inshomovny'x sliv:[bly'z'ko 10 000 sliv] Nacz. un-t im.T.Shevchenka, Ukr.movno-inform.fond NAN Ukrayiny'; [ukl.S. M. Morozov, L. M. Shkaraputa] Kyiv: Naukova dumka, 2000. 664p.

Безклубенко Сергей Данилович

О так называемых институциональных и самоорганизационных основах создания культуры

Аннотация. Данная статья рассматривает исторические истоки институциональных и самоорганизационных основ создания культуры и их модернизацию на современном этапе. Проанализированы предпосылки возникновения институциональных и самоорганизационных форм культуры. Рассмотрены “диалектика” отношений “самоорганизации”, как процесса становления и его развития, как отдельного явления, а также его “институционализации”, как промежуточного, если не конечного результата процесса самоорганизации. В статье раскрывается “природа” создания культуры, как спонтанного процесса самоорганизации общества, в котором формирование институтов представляет собой лишь “момент” этой самоорганизации. Отслежен процесс институционализации, как один из “моментов” самоорганизации и выявлен характер влияния государственных институтов на ход этого процесса.

Ключевые слова: самоорганизация, организация, институт, институционализация, создание культуры, политика, общество, социокультурный процесс, религия, театр, культура.

Serhii Bezklubenko

On the So-called Institutional and Self-organizing Principles of Cultural Development

Summary. This article examines the historical origins of the institutional and self-organization fundamentals of cultural creation and their modernization at present stage.

The preconditions of emergence of institutional and self-organizing forms of culture are analysed. The “dialectic” of the relations of “self-organization”, the process of formation and its development as a separate phenomenon and “institutionalization” as intermediate, if not the final result of the process of self-organization, are considered.

The “dialectic” of the interrelationship between self-organization and institutionalization, namely: in the process of “self-organized” searches for the perfection of a certain cause — and people’s lives are mainly amateur (not to be confused with artistic amateurism, and artistic self-activity), the “virtual institution” the guideline (“idea”), which is subsequently implemented as a socio-cultural institution (institution, enterprise, organization).

The latter continues to play (and in this sense the meaning of its creation and implementation!) a leading role in further improving the process of “self-organization”. Until it exhausts its capabilities and does not become a barrier. Then the “self-organizing” movement improves this institution or even abolishes it and replaces it with others.

The article reveals the “nature” of cultural growth as a spontaneous process of self-organization of society in which the formation of institutions is only a “moment” of this self-organization. The institutionalization process was observed as one of the “moments” of self-organization and the nature of the influence of institutions on the course of this process was revealed.

With regard to the “specificity” of the dialectics of the relations of “self-organization” and “institutionalization” in Ukraine, it is essentially reduced to the fact that the process of self-organization, as a rule, was subjected to negative foreign influences never, and in general, did not manifest itself in the “pure” form, since it did not run out logical end, that is completion.

Key words: self-organization, institution, institute, socialization, cultural development, politics, community, society, socio-cultural process, religion, theatre, culture.

МІФІЧНІ СЮЖЕТИ: ДОСВІД КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Кохан**Тимофій Григорович**кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України**Кохан****Тимофей Григорьевич**кандидат искусствоведения,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины**Tymofii Kohan**Ph.D. in Art history, Institute
for cultural research of the National
Academy of Arts of Ukraine

***Анотація.** У статті відтворений досвід кіноінтерпретації “міфічних сюжетів”. Показано як вплив теоретичних традицій осмислення широкого кола проблем, пов’язаних з міфом, так і сучасних наукових розвідок на естетико-художню практику мистецького втілення “міфологічної думки”. Наголошено на фактах активного використання “міфічних сюжетів” у світовій літературі першої половини ХХ століття й виявлено специфіку підходу до їхньої інтерпретації у логіці літературної творчості. Визначено, що трансформація “міфічних сюжетів” у простір кінематографу — фактично — співвідносна з історією цього виду мистецтва. Підкреслено самобутність виражальних засобів, якими володіє кіномистецтво в процесі відтворення образів “міфічних” героїв на екрані.*

***Ключові слова:** міф, “міфічні сюжети”, транскультурність, позачасовість, умовність, антропоморфізм, кіноінтерпретація.*

У логіці розвитку сучасного кінознавства проблему інтерпретації “міфічних сюжетів” не можна вважати пріоритетною, хоча дослідники, передусім кінокритики, досить активно аналізують “екранне втілення” грецьких, єгипетських, кельтських, скандинавських чи слов’янських міфів. Як відомо, феномен міфу ґрунтовно вивчають представники практично всіх гуманітарних наук, спираючись на досвід, що закладався протягом XVII–XIX століть. Сучасний підхід до відпрацювання цієї проблеми представлений у дослідженнях Л. Баткіна, Я. Голосовкера, А. Козлова, О. Кривцуна, С. Кримського, О. Лосева, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, М. Поповича, І. Роговіна, С. Стоян, О. Фрейденберг, М. Ямпольського та ін., здебільшого формується завдяки власне змісту міфу та припущенню щодо існування “міфологічної думки”, яку українські культурологи інтерпретують як специфічну нерозділеність об’єкта та суб’єкта, природного та надприродного, просторового та часового. За цих умов ігрове начало, метафоричність, символізм чи “нереальність” поведінки міфічних героїв не викликають жодних заперечень.

Якщо реконструювати, так би мовити, теоретичну історію міфу, то виявиться, що до її осмислення долучилися як філософи, естетики, мистецтвознавці, психологи, так і ті науковці, хто “працював” на перетині гуманітарних наук, виявляючи сутність міфу в специфічному просторі історико-культурологічного, філософсько-естетичного, морально-психологічного чи мистецтвознавчого знання.

Процес більш послідовного й повного відтворення ступеню наукового опрацювання широкого кола проблем (прямо чи опосередковано), пов'язаних з міфом, показує, що від XVII століття природою міфу, самобутністю міфологічної форми освоєння світу займалися Ж. Віко, І. Гердер, Б. Фонтенель, Ф. Шлегель та ін. Міф та близькі до нього проблеми на межі XIX–XX століть осмислювалися в роботах таких відомих європейських дослідників, як Р. Барт, К. Бюхер, Е. Гроссе, Л. Леві-Брюль, Ф. Ніцше, Е. Тайлор, Дж. Фрейзер. Наразі, найбільш послідовно міф — як об'єкт теоретичного аналізу — представлений у дослідженнях психоаналітичної орієнтації, оскільки й засновник психоаналізу З. Фрейд, і його послідовники О. Ранк та К. Юнг розглядали міфологічну свідомість у якості глибинного рівня позасвідомого. У контексті нашої статті доцільно звернути увагу на монографію Отто Ранка (1884–1939) “Міф про народження героя” (1909), на сторінках якої не лише представлена психоаналітична модель осмислення міфу, а й інтерпретовано “міф про Паріса”, який найбільш активно використовується в “міфічних” кіносюжетах.

Повертаючись до реконструкції історико-культурної традиції осмислення природи міфологічної свідомості, зазначимо інтерес і українських науковців до низки питань, пов'язаних з міфом. Виокремимо, зокрема, прізвища М. Костомарова, В. Менжуліна, Д. Овсянко-Куликовського, М. Поповича, О. Потебні, С. Стоян. Необхідно підкреслити й значення “міфічних сюжетів” щодо процесу формування естетико-художньої спрямованості творчості українських письменників. У цьому зв'язку показовим прикладом є як драматургічна спадщина Лесі Українки, так і проза Володимира Винниченка.

На нашу думку, предметом самостійного аналізу може виступати досвід активного використання “міфічних сюжетів” як у європейській, так і в російській літературній творчості протягом першої половини XX століття. У цьому контексті український естетик С. Стоян, котра досліджує трансформації міфологічної традиції в літературі означеного періоду, зосереджує увагу на експериментах Дж. Джойса, котрий, спираючись на транскультурну природу міфу, утверджує “концепцію циклічних повторень, яку символізує “цирковий кінь”, що кружляє по колу, як і головні герої “Уліса” [1, 10].

С. Стоян має рацію, коли транскультурну сутність міфу розкриває на прикладі “міфу про вічне повернення”, який “знаходить своє відображення в епопеї “Сто років самотності” Г. Маркеса, у “Споминах по Фінегану” Дж. Джойса та в багатьох інших творах неоміфологічного напрямку” [1, 10].

Що ж стосується російської літератури означеного періоду, то новаторським характером відмічена інтерпретація міфів у творах А. Белого, В. Брюсова, В. Хлебнікова, М. Булгакова та ін. “Міфічні сюжети” є важливим структурним елементом у естетико-художніх експериментах представників українського та російського авангардизму, зокрема, Н. Гончарової, М. Бойчука, О. Богомазова, К. Малевича, М. Ларіонова, В. Кандинського, О. Лентулова та ін.

Від часів античності теоретичне осмислення міфу зазнало суттєвих змін. У перебігові часу загальноприйняте тлумачення поняття “міф” (від грец. *mythos* — переказ, легенда, розповідь) та поняття “міфологія” — вчення про міф — залишилися незмінними. Хоча поняття “міф” і “міфологія” є спорідненими, їхнє теоретичне використання вимагає чіткого розмежування. Герої та сюжети, які існують у площині міфу, повинні визначатися як “міфічні”, а “міфологічною” називається теоретична концепція, спираючись на яку осмислюється сутність міфу. На цьому слід акцентувати, оскільки останнім часом деякі автори вживають поняття “міф” та “міфологія” як тотожні, як такі, що здатні замінити одне одного. На наш же погляд, некоректно використовувати поняття “міфологія” стосовно тих процесів, які є похідними від конкретного “міфу”. У контексті складного комплексу проблем міфології особливу увагу необхідно приділити чіткості використання понятійно-категоріального апарату: вчений працює не з “міфологічним” сюжетом чи героєм, а з “міфічним”.

Звернення до відповідного історико-культурного матеріалу та узагальнення теоретичного досвіду вивчення природи міфу дозволяє розглядати його як специфічну форму світовідношення народів, які знаходилися на архаїчних етапах свого розвитку. Міфологічна свідомість чітко не розрізняє специфічність тих чи інших речей та явищ, а розглядає їх як співпричетні. Наслідком такого підходу є перенесення якості одних речей та явищ на інші, а підґрунтям міфології виступає принцип персоніфікації, передусім, сил природи, зображення їх у формі чуттєвих образів.

Для давнього грека або слов'янина часів язичництва міфічний герой чи міфічна істота, народжена людською фантазією, не були чимось нереальним, чимось надприродним, а сприймалися “реальними”, “природними”, тобто такими, які послідовно виконують покладене на них завдання. З огляду на це, аналізуючи поведінку героїв міфу, сучасний вчений — заради розуміння психології архаїчної людини — повинен постійно “експлуатувати”, передусім, поняття “реальність”. Неймовірні подвиги героїв подаються в міфі й сприймаються тими, для кого створений “міфічний сюжет”, як повністю реальні вчинки, здійснені цими непересічними особистостями. Діяння міфічних героїв виявляються надзвичайно складним переплетенням фантазії та уяви, яке (переплетення — Т.К.) ототожнюється міфологічною свідомістю з реальністю: Атлант “реально” утримує на плечах небосхил; Аполлон (Феб) “реально” бог-цілитель, вішун, покровитель мистецтва; Зевс “реально” скинув у тартар свого батька титана Кроноса й став вищим з богів; Прометей “реально” викрав у богів Олімпу вогонь; Харон “реально” перевозить небіжчиків через річку підземного царства до воріт Аїда; Дажбог — син Сварога — “реально” є богом Сонця й небесного вогню.

Поступово, у процесі “дорослішання” людства, реальність набувала зовсім інших рис і ознак, а фантазія та уява трансформувались у світ мистецтва. Міф, з одного боку, виявлявся об'єктом інтерпретації в різних видах мистецтва, виконуючи такі важливі функції, як пізнавальна, виховна, морально-етична, емоційна, комунікативна та ін., а з другого, — стимулював процес художньої творчості, наснажуючи фантазію та уяву сучасних митців на осягнення феномену міфологічного світовідношення, яке вражає синкретичністю бачення людини.

Підкреслимо, що поняття “синкретизм” у різних його теоретичних модифікаціях використовує більшість дослідників, аналізуючи природу міфу. Теоретично перспективну спробу систематизувати наявні бачення щодо пояснення феномену синкретизму зробив український культуролог Д. Усов, котрий вважає, що, передусім, доцільно враховувати традиційне пояснення поняття “синкретизм” — “нероздільність думки, почуття й вчинку в міфі” [2, 54]. А окрім цього, як підкреслює Д. Усов, міфологічна свідомість створює “особливий космос, який

Кассіер назвав “своєрідним світом”, а Голосовкер говорив, що в ньому “нема меж бажанню та творчій волі людини, а тому нема й неможливого” [2, 54]. Як бачимо, відштовхуючись від прийнятої моделі інтерпретації поняття “синкретизм”, Д. Усов фокусує увагу на важливих теоретичних “доповненнях”: міф — своєрідний світ, у якому не існує неможливого. Співпричетними до цієї наріжної ідеї виявляються такі феномени як “бажання” та “творча воля людини”.

Заявлені теоретичні позиції, завдання яких полягає у виявленні всього об'єму змісту міфу, доповнюються, згідно концепції Д.Усова, “синкретизмом самої міфологічної думки”, атрибуція якої в сучасній українській гуманістиці вже була представлена нами.

На наш погляд, аналіз та оцінка досвіду кіноінтерпретацій міфічних сюжетів — саме це і є метою нашої статті — потребує, хоча б і в стислій формі, показати складність і специфічність міфу, який митець намагається проінтерпретувати засобами кіномистецтва. Своєрідний парадокс полягає у створенні культурного простору, у якому будуть співіснувати, з одного боку, “архаїка” міфу, а з другого, — сучасні технічні та естетико-художні засоби кіномистецтва. Також необхідно підкреслити, що всі міфи антропоморфічні, тобто уподібнені людині: у їх сюжетах людські риси, людські якості “приписуються” як міфічним істотам, так і тваринам, неживій природі, небесним тілам і тому подібному. Антропоморфізм — це риса архаїчної культури, яку кіноверсії трансформують у сучасний культурний контекст. Сьогодні антропоморфізм надає міфічному сюжету певної казковості або легендаризованості, оскільки він (антропоморфізм — Т.К.) не може співіснувати з реалістичним зображенням історичних подій. Ми вважаємо, що в такому контексті достатньо значне навантаження несе феномен інтерпретації, який необхідно співвідносити зі специфікою міфічного матеріалу, що осмислюється засобами кіно.

Поняття “інтерпретація” (лат. — interpretation) у традиційному сенсі означає тлумачення, пояснення, переклад на спрощену й зрозумілу мову. Окрім того, “інтерпретація” виступає засобом вивчення художніх творів, передусім, літературних, що допомагає пояснювати зміст, стиль, принципи художньої структури тексту або системи художніх образів. У тому ж випадку, коли мається на увазі інтер-

претація “міфічних сюжетів”, необхідно враховувати різницю між психологією архаїчної та сучасної людини. Цей специфічний аспект і міфу, і процесу його “сприймання — інтерпретації” переконливо акцентовано українським культурологом О. Куліш: “Складність сприймання і розуміння картини подій давніх міфів полягає не тільки у кардинальній різниці між сучасним логіко-раціональним та пра-логічним (згідно Леві-Брюлю) мисленням, але й у тому, що людина сучасного типу мислення не відчуває власної безпосередньої співпричетності до містичних складових елементів у змісті міфів” [3, 307].

Апелюючи до тези О. Куліш, не важко, поперше, уявити, які труднощі постають перед кінематографістами, коли вони роблять спроби трансформувати “пра-логічне” мислення в контекст світоставлення сучасної людини. А по-друге, складність інтерпретації визначається необхідністю “перекласти” певний матеріал — міф — з одного виду мистецтва або типу художньої творчості в інший — кінематограф. За таких умов особливого значення набуває особистість інтерпретатора (митця), котрий здійснює цей складний процес.

Враховуючи специфіку кінематографу як колективного мистецтва, доречно констатувати, що значне творче навантаження в процесі створення інтерпретаційної моделі міфічного сюжету, лягає на всіх учасників кінопроцесу. Складність кіноінтерпретацій, на наш погляд, переконливо демонструє досвід “перенесення” на екран, наприклад, фактів життя Александра Македонського. З одного боку, це реальна історична персона, певні сторінки життя котрої достовірно документовані, а з другого, — сам Александр уважає себе сином Зевса, і практично в усіх кінотворах, присвячених йому, присутній відповідний міфічний контекст.

Реконструюючи життя македонського царя, кінематографісти намагаються поєднати “історичний” і “міфічний” матеріал. Ці “спроби” мають достатньо довгу історію: з 1941 року, коли була створена перша кіноверсія, присвячена військовим походам Александра, до 2010 — виходу на екрані фільму “Юний Александр Великий”, головну роль у якому зіграв Сем Хьюган. Обсяг статті не дозволяє нам детально розібрати всі наявні моделі об’єднання історичного та міфічного аспектів життя царя. Необхідно враховувати, що таке об’єднання подекуди завершувалося появою спрощеної, а іноді

й відверто звільгаризованої “міфічної історії”. Розглянемо декілька прикладів кіноінтерпретацій життя й подвигів “історико-міфічного” героя — Александра Великого.

Перша кіноверсія життя Александра Македонського — фільм “Іскандер” (1941) — був знятий в Індії й обмежується історією індійського походу видатного полководця. Виконавець головної ролі — Прихтвірадж Капур — зовні не був схожий на македонського царя. Слід підкреслити, що фактор зовнішності з часом буде вважатися чи не найвизначальнішим у процесі відбору актора на роль Александра. Автори ж фільму “Іскандер” не стільки опікувалися зовнішністю героя, скільки свідомо використовували як екзотичність індійських пейзажів, одягу, звичаїв, так і елементи грецьких міфів, які, зазвичай, супроводжують кіноверсії життя царя.

У 1956 році на екрани виходить фільм “Александр Великий”, сценаристом і режисером якого виступив Роберт Россен (1908 — 1966), а роль Александра виконав молодий Річард Бьортон (1925–1984).

Кіноверсія Р. Россена, хоча й оцінюється кінокритиками дещо іронічно, усе ж накреслила тенденції, які — згодом — набули характеру стереотипів, і в тому чи іншому вигляді присутні в наступних фільмах, присвячених цій видатній особистості. До таких стереотипів слід зарахувати загальну “театральність” матеріалу, підкреслено відпрацьовану статичну форму “перебування” головних героїв на екрані, повну відсутність хоча б натяку на свободу їх пересування, свідоме експлуатування крупних планів та штучне створення “красивого” кадру. Не дивлячись на усі труднощі військових походів, зачіска Р.Бьортон дивує досконалістю й витонченістю форми, а його звернення до “батька” — бога Зевса — своєю пафосністю здатні викликати в глядача лише іронічну посмішку.

Важливою діючою особою у фільму Р. Россена виступає жрець, котрий, з одного боку, розповідає про волю богів, а з другого, — спрямовує дію фільму. Наразі, тих функцій, що їх виконує у фільмі жрець, режисеру видається замало — і періодично екран заповнює географічна карта, на якій відтворюється рух військової армії Александра.

Протягом 1961–1980 років з’являються ще декілька кіноверсій життя македонського царя: англійський телефільм з Шоном Коннері в голо-

вній ролі (1961), американська картина “Александр Великий” з Уільямом Шетнером (1968), грецька стрічка з Омеро Антонутті (1980) та японський телефільм з Сонні Чангом у головній ролі. У 2004 році масштабну екранізацію життя Александра Великого здійснює відомий американський режисер Олівер Стоун.

Фільм О. Стоуна, у якому головну роль зіграв Колін Фаррелл, певною мірою повторює попередні кінематографічні досягнення. Ще до виходу стрічки на екран його авторами був широко розрекламований принцип відбору виконавця головної ролі, а саме: відповідність скульптурним зображенням Александра Македонського. Зовнішність К. Фаррелла, на погляд режисера, виявилася найбільш близькою до “першоджерела”, хоча з професійного бачення йому (К. Фарреллу — Т.К.), можливо, не вистачає ані акторського темпераменту, ані харизми, поза якими вкрай складно створювати образ македонського царя. Не можна забувати, що Александр, отримавши престол двадцятилітнім, зумів за тринадцять років правління побудувати величезну імперію, підкорити Персію, Індію та ввійти в історію великим полководцем.

Неоднозначними, на наш погляд, є й інші рішення режисера. Так, реконструюючи події життя Александра, він звертається до реальної історичної постаті Птолемея — царя Єгипту. У фільмі О. Стоуна старенький Птоломей нагадує слов'янського гусяра — оповідача казок та легенд. Подібну інтерпретацію не рятує навіть акторська майстерність Ентоні Хопкінса.

Відомо, що й критики, і глядачі зустріли фільм “Александр” дещо прохолодно, зосередивши увагу на очевидних прорахунках цієї кіноверсії. Найбільш емоційно авторів фільму критикували за вибір Анжеліни Джолі на роль цариці Олімпії — матері Александра, адже актриса лише на рік старша від свого кінематографічного сина. Зрештою, у цьому зв'язку слід пам'ятати, що, інтерпретуючи життя македонського царя, О. Стоун не виключає з контексту кінорозповіді міфічної складової, яка дозволяє повною мірою використати умовність міфу, від якого — ми вже звертали на це увагу — не слід вимагати документальності. Режисер, обираючи міфічний сюжет основою свого твору, має право припустити, що глядач розуміє й приймає умовність того, що відбувається. Це — свідомо чи інтуїтивно — робиться задля долучення його (глядача — Т.К.)

до загальнолюдських морально-психологічних колізій і цінностей, на яких “будується” й міф, і повинна “будуватися” кіноінтерпретація. Певним чином, у процесі опанування міфів, їхня моральнісна сутнісність перевершує умовність. Такий висновок можна зробити відносно більшості “міфічних сюжетів”, котрі присвячені Прометею, Аполлону (Фебу), Одиссею, Едіпу, Антігоні, Медеї, Сізіфу, Електрі та ін.

Умовність міфу співіснує з позачасовим характером того матеріалу, який він (міф — Т.К.) повинен донести до реципієнта. На наш погляд, аналізуючи міф як транскультурний феномен, і міф як об'єкт інтерпретацій, необхідно враховувати взаємодію трьох специфічних особливостей “міфічних сюжетів”, а саме: загальнолюдськість, позачасовість та умовність.

Варто зауважити, що окрім “історико-міфічних” подій життя Александра Македонського, продуктивний досвід кіноінтерпретацій “міфічних сюжетів” представлений також фільмами, присвяченими історії Трої та троянської війни. Древня Троя (Іліон) — деяким чином — міфічна сама по собі: до 70-х років XIX століття, коли Генріх Шліман (1822–1890) знайшов її під час розкопок Гіссарлікського пагорбу. Трою вважали фантазією автора “Іліади” й “Одіссеї”. Оскільки саме в цих епічних поемах найбільш яскраво представлені ті події, які існують на перетині історії та міфу, той чи інший кінематографічний досвід може бути співвіднесений як з “міфічним сюжетом”, так і з гомерівським варіантом його відтворення.

Кінематографічна історія Трої та троянської війни, яка розпочалася в 1910 році фільмом “Падіння Трої”, що зняв італійський режисер Джованні Пастроне (1883–1959), сьогодні існує й в ігровому, і в документальному, і в анімаційному варіантах. Окрім того, є й телевізійні версії цих “історико-міфічних” подій. Історія життя Александра Великого відтворена й у жанрі анімації. Зауважимо, що доцільність анімаційних версій “історико-міфічних” сюжетів потребує самостійного аналізу й може стати предметом широкого обговорення як кінознавців, так і педагогів-істориків. Зрозуміло, що, з одного боку, це шлях до популяризації міфів, одна з можливостей активізації інтересу молоді до подій давнини, до архаїчної культури, водночас, з іншого, — це спосіб спрощення, так би мовити, “розмивання” й делегандаризації історичного матеріалу.

Подекуди специфіка анімаційного фільму, роблячи наголос, передусім, на сюжеті, трансформує міф навіть не в легенду — від лат. *legenda* — те, що треба прочитати, те, що подається як достовірне, а в казку. В анімаційному варіанті міфу наголос свідомо робиться на “казковості”, оскільки інтерпретація сюжету міфу розраховується на глядача певної вікової категорії, передусім, це школярі, які починають опановувати курс історії.

Повертаючись до проблеми кіноінтерпретації “історико-міфічного” сюжету про троянські війни, відзначимо фільм “Троянська війна” (1961), який був створений спільними зусиллями французьких, італійських та югославських кінематографістів, а його режисером став Джорджіо Ферроні (1908–1981), котрий у ті роки вже мав досвід зйомок масштабної історичної стрічки “Помпея” (1936).

На наш погляд, “Троянська війна” Дж. Ферроні — професійно зроблена, костюмована стрічка, для участі в якій були запрошені відомі актори, що представляли кіномистецтво трьох країн. Цей фільм і сьогодні присутній, принаймні, на телевізійних каналах і є типовою “історико-міфічною” картиною з числа тих, що активно знімалися європейськими та американськими кінематографістами протягом 50–60-х років минулого століття: “Камо грядеші” (1953), “Лукреція Борджіа” (1953), “Клеопатра” (1963), “Падіння Римської імперії” (1964), “Фараон” (1966), “Даки” (1967), “Колонна” (1968).

Відаючи належне всім кінематографістам, хто працює зі складними “історико-міфічними” сюжетами, намагаючись зацікавити ними глядача, і, так би мовити, адаптувати їх до специфіки сучасного мислення, звернемо особливу увагу на модель кіноінтерпретації історії Трої, яка була створена в 2004 році режисером Вольфгангом Петерсенем. Цей фільм став спільним проектом американських, англійських та мальтійських кінематографістів.

Перше, на чому слід наголосити, так це жанрова дифузія, оскільки в картині присутні й елементи бойовика, і драми, і мелодрами, й історичного фільму. Зрештою, на нашу думку, це все ж “історико-міфічний” фільм з усіма елементами, що були окреслені на сторінках цієї статті.

Окрім складності визначення жанрової приналежності стрічки “Троя”, необхідно підкреслити свідоме порушення її авторами сутності міфу, на підґрунті якого “будується” ця кінематографічна історія. Наріжна концепція причин початку троян-

ської війни, знакові символи міфу, наприклад, “Троянський кінь” і низка “міфічних героїв” авторами фільму збережені. Водночас, ними вносяться й суттєві корективи, які — іноді — деформують саму сутність “міфічного матеріалу”, з яким кінематографісти намагаються працювати. Наведемо кілька прикладів. Загальновідомо, яку важливу роль у міфі відведено богині Афродиті. Автори ж фільму — дещо довільно — скоротили “міфічну” складову, пов’язану з її неоднозначною роллю в майбутній трагедії. Коли Паріс — один з принців Трої — погодився вибрати найкрасивішу серед трьох богинь, Афродита його “підкупила”, пообіцявши показати першу красуню серед смертних жінок: Єлену — дружину Менелая — царя Спарти. У міфі досить детально розповідається про “низький” — у моральному значенні цього слова — вчинок Паріса, котрий викрадає Єлену. Честь Менелая відстоює його брат — цар Агамемнон, армія котрого під керівництвом Ахіллеса підійшла до Трої та взяла її в облогу.

Слід зазначити, що інтерпретація у фільмі постаті Паріса залишає поза увагою цілу низку подій з його життя, які висувуються на перший план у вже згадуваній нами книзі О. Ранка “Міф про народження героя”. Так, О. Ранк, по-перше, звертає увагу на постаті Аполлодора та Хігіна, котрі, розповівши історію народження Паріса, дозволили йому зайняти гідне місце на “високих щаблях” троянської спільноти; по-друге, особливого значення у міфі надається сновидінню цариці Гекуби, яка повинна народити дитину — майбутнього Паріса. У сновидінні, яке бачить Гекуба, у неї народжується не дитина, а палаюча деревина. Есак — тлумач сновидінь — радить царю Пріаму — чоловіку Гекуби — позбавитися дитини; по-третє, Пріам віддає народженого хлопчика рабу Агелая, котрий відносить дитину на верхівку гори Іда, де її — як з’ясується пізніше — своїм молоком вигодує ведмедиця [4, 176–177].

Якщо “йти за Ранком”, то на цьому складні перипетії життя “сильного й красивого юнака”, якого раб Агелай назвав Парісом, не завершуються. На щастя, у найскрутніший для Паріса перебіг подій, у його життя “втручається” Кассандра, котра змогла “.упізнати в ньому свого брата, і Пріам з радістю прийняв його як свого сина” [4, 177]. Якби в “міфічних” кіносюжетах повністю зберігалася канва “початкового міфу”, то чимало морально-етичних

чи психологічних наголосів у подальших інтерпретаціях були б іншими і, можливо, зовсім новий зріз фіксувався б у проблемах “батьки і діти” та “мотивація героїчних вчинків”.

Повертаючись до фільму В. Петерсена, слід наголосити, що в процесі подальшого розвитку його сюжетних ліній трансформується роль і значення конкретних героїв, котрі не стільки відображають достатньо складні міфічні перипетії, скільки існують або задля динамізації сюжету стрічки, або задля спрощення достатньо неоднозначних стосунків “міфічних” героїв. Так, Брисеїнда — кохана дівчина Ахіллеса — ніколи не була донькою царя Пріама і не вбивала Агамемнона. Прекрасна Єлена — згідно міфу — була вірною та відданою власному чоловікові й не зраджувала його. Наразі, сюжет фільму розвивається таким чином, що у глядача — не знайомого з колізіями грецького міфу — складається враження, що саме Єлена спонукала Паріса до викрадання. Романтична тема “підстьобується” поведінкою виконавців ролей Єлени (Д. Крюгер) та Паріса (О. Блум): вони щиро кохають одне одного. Саме на таке сприйняття чуттєвого світу своїх героїв актори налаштовують глядача.

На наш погляд, доцільно згадати й ще один важливий момент: згідно з міфом, на полі бою зустрічаються Паріс і Менелай. Автори ж фільму головне “героїчне” навантаження покладають на плечі Гектора — брата Паріса й спадкоємця троянського престолу. Пояснення цьому слід шукати в тій інтерпретації образів Гектора та Паріса, яка запропонована у фільмі. Гектор у виконанні Е.Бана символізує собою честь і гідність троянців, чітко формулюючи власні моральні принципи: “Усе своє життя я був вірний законам честі. Закони ці

прості: поважай богів, люби свою дружину, захищай свою Батьківщину”. На відміну від Гектора, його брат Паріс демонструє на екрані витонченість, розпещеність та відстороненість від жахів війни. Глядачам було б досить важко сприйняти його в якості переможця спартанського царя Менелая.

Якщо проаналізувати та узагальнити відмінності “міф — фільм”, а їх значно більше, ніж ті, що висвітлені нами, то створюється враження, що автори “Трої” намагалися дещо підсилити історичний матеріал за рахунок “документальності” міфу. Проте, далеко не всі зміни “міфічного сюжету”, який розгортається навколо Трої й протягом сторіч намагає митців, передусім живописців, на втілення “суду Паріса”, образів Єлени, Пріама або Гектора, позитивно вплинули на “історіорізацію” фільму.

Нам видається, що ми припустилися б помилки, як би обмежилися лише порівняльним аналізом “міф — фільм”, хоча всі, хто займається кіноінтерпретацією “міфічних сюжетів”, повинні бути готові саме до такого підходу як з боку глядачів, так і з боку критики. Оцінюючи фільм “Троя” як приклад успішного сучасного естетико-художнього проекту, слід віддати належне, по-перше, масштабності відтворення “історико-міфічного” матеріалу, по-друге, намагання авторів фільму відтворити “героїчний дух” троянців — пересічних чоловіків, жінок, дітей, котрі протягом дев’яти років витримували блокаду свого міста, по-третє, оцінити рівень професіоналізму акторів, котрі досить успішно існували у складному просторі “міф — історія” та “фантазія — реальність”. Усе це зробило “Трою” помітним явищем у мистецькому житті першого десятиліття XXI століття й збагатило досвід кінематографічних інтерпретацій “міфічних сюжетів”.

Література / References:

1. Стоян С. Міфологічна традиція в літературній творчості XX століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук: спеціальність 09.00.08 — естетика. К.: 2001, С. 18.
2. Усов Д. Міфологізація свідомості в сучасному суспільстві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: альманах. К.: Тов. “Міжнародна фінансова агенція”, 1998. С. 53–58.
3. Куліш О. Міфологічний смисл зоо-антропоморфних гравірованих зображень у мистецтві кам’яної доби. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: альманах. Випуск № 22. К.: Видавничий центр КНЛУ, 2008. С. 307–315.

1. Stoian S. Mifolohichna tradytsiia v literaturii tvorchosti XX stolittia: avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filosofskykh nauk: spetsialnist 09.00.08 — estetyka. K.: 2001, P. 18.
2. Usov D. Mifolohizatsiia svidomosti v suchasnomu suspilstvi. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti*: almanakh. K.: Tov. “Mizhnarodna finansova ahentsiia”, 1998. P. 53–58.
3. Kulish O. Mifolohichni smysl zoo-antropomorfnnykh hravirovanykh zobrazhen u mystetstvi kamianoi doby. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti*: almanakh. Vypusk № 22. K.: Vydavnychiy tsentr KNLU, 2008. P. 307–315.

4. Ранк О. Миф о рождении героя: монография. Пер. с англ. А. Хомик, М. Кобылинская. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. 252 с.

4. Rank O. Myf o rozhdeny heroia: monohrafiya. Per. s anh. A. Khomyk, M. Kobylynskaia. M.: Refl-buk; K.: Vakler, 1997. 252 p.

Кохан Тимофей Григорьевич

Мифические сюжеты: опыт киноинтерпретации

Аннотация. В статье отражен опыт интерпретации “мифических сюжетов”. Показано как влияние теоретических традиций осмысления широкого круга проблем, связанных с мифом, так и современных научных изысканий на эстетико-художественную практику воплощения “мифологической мысли” в искусстве. Акцентировано на фактах активного использования “мифологических сюжетов” в мировой литературе первой половины XX столетия и аргументирована специфика подхода к их интерпретации в логике литературного творчества. Отмечено, что трансформация “мифических сюжетов” в пространство кинематографа — фактически — совпадает с историей этого вида искусства. Подчеркнута самобытность выразительных средств, которыми владеет киноискусство в процессе создания образов “мифических героев” на экране.

Ключевые слова: Миф, “мифические сюжеты”, условность, транскulturность, вневременность, антропоморфизм, киноинтерпретация.

Tymofii Kohan

Mythic Plots: the Experience of the Movie Interpretation

Summary. The article reflects the experience of “mythic plots” in movie interpretation. It is demonstrated both the influence of theoretic traditions of the comprehension of wide circle of the problems connected with myth and modern scientific searches on aesthetic-artistic practice of artistic embodiment of mythological thought.

Special attention is paid to the ideas of “neomythologism”, in the development of logic of which artists abandon the principle of personification — the humanization of the forces of nature and their consideration as sensual images. It has been shown that “neomythologism” concentrates on the phenomenon of “personalization”, and this in turn switches attention from fantasy and imagination to the “reality principle”. The significance of the psychoanalytic model of understanding the role of myth in the development of European culture on the example of O. Rank’s theoretical concept is emphasized.

The accent is made on the facts of “mythic plots” using in the world literature of the first half of the XX-th century and the specific character of the approach to their interpretation in the logic of literary creation has been revealed. It is defined that the transformation of mythic plots in movie’s area — in fact — coincides with the history of this kind of art as far as the first attempt of movie interpretation of the myth about Troy and Trojan wars was made in 1910, when the Italian film “The Fall of Troy”, filmed by G. Pastrone, appeared on European screens. It is emphasized that after the first experience of film interpretation of this “mythic plot”, attempts to comprehend the events of the Trojan War were made in all film genres, including animated films. It is shown that the interpretation of “mythic plots” by emotional and expressive means of animation has become a subject of discussion among historians, teachers and film critics, since, on the one hand, animation can be viewed as a way of popularizing myths and forming interest in archaic culture, and on the other, it is simplification, erosion and delegendarization of historical material.

The originality of expressional means which inherent to movie art at the process of incarnation images of “mythic plots” heroes at the screen has been underlined. Theoretical analysis leans on the restoration — in chronological sequence — the process of the embodiment of separate “mythic plots” on the screen to the interpretation of which movie turned very often. The importance of the estimation “for” or “against” of those creative experiments which world movie worked enough during the century has been stated.

Key words: Myth, “mythic plots”, timeless, convention, anthropomorphism, movie interpretation.

АКТОРСЬКА УЯВА ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Хлисту́н

Олена Сергіївна

кандидат мистецтвознавства,
доцент, Київський національний
університет культури
і мистецтв

Хлисту́н

Елена Сергеевна

кандидат искусствоведения,
доцент, Киевский национальный
университет культуры
и искусств

Olena Khlystun

Ph.D. in Art Studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts

***Анотація.** Уява конструюється із мислення й бачення людини, що одночасно або почергово охоплюють її свідомість. В акторській професії домінує емоційний зв'язок між діяльністю уяви й актом перевтілення. Акторським матеріалом для впізнання колишніх дій в уяві служить мислене тіло персонажа, а також його дії, поведінка, міміка, мовлення, загалом фізика. Уява актора опирається на пам'ять, на її дані, комбінуючи з них необхідні для ролі поєднання. Особливістю акторської уяви є творчий досвід актора, а не його особистий. Уява актора виконує вибіркову функцію. Актор в уяві працює над тими рисами та елементами персонажа, які мають значення для його майбутнього втілення. Актор звертається до уяви на перед-виразжальному етапі творчості та на спеціальних тренажах уяви. Уява функціонує на підготовчому аналітичному етапі ролі як накопичення колишніх емоційних слідів. У процесі ж втілення ролі, завдяки майстерності актора, ці сліди оживають, що призводить до акту перевтілення в ролі.*

***Ключові слова:** уява, емоційний зв'язок, творча діяльність, творчий досвід актора, перевтілення.*

***Постановка проблеми.** У тому, що робота над образом в уяві складає визначальне місце в професійній діяльності актора та має одне із провідних значень для майбутнього перевтілення і в його процесі, погоджуються всі театральні діячі та мистецтвознавці. Однак, про те, як працювати над роллю в уяві, їхні думки дещо розходяться. Ці розбіжності пояснюються різним розумінням механізму функціонування уяви як в процесі втілення образу, так і перед ним — на підготовчому етапі праці над роллю. Тому постає завдання, насамперед, з'ясувати, що таке уява і який механізм спрацьовує, коли актор працює над роллю в уяві.*

***Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У контексті дослідження варті посилання на загальновідомі й апробовані теорії творчого процесу. Ідеться про головні теорії структури творчого процесу: теорія три-акту П. Енгельмайера, три-стадійна модель А. Пуанкаре, чотири-стадійна модель творчого мислення Г. Воллеса, Е. Гетчинсона. Також обґрунтування цього процесу можна знайти в праці Володимира Роменця "Психологія творчості". Теоретичну основу дослідження складають праці сучасних психологів А. Менегетті та М. Мерло-Понті, видатних режисерів, акторів та теоретиків театраль-*

ного мистецтва К. Станіславського та М. Чехова. До останніх проаналізованих досліджень на тему перед-виражального творчого процесу в акторському мистецтві належать праці Е. Барби, Є. Гротовського, П. Єршова, Б. Захави. Автор також звертається до наукових праць сучасних дослідників у галузі акторського мистецтва Л. Грачової, Е. Бутенка, Н. Рождественської, М. Барнича та ін.

Мета статті полягає в з'ясуванні прикметних особливостей творчої праці актора над роллю в уяві.

Виклад основного матеріалу. Акторське освоєння ролі структурно можна розподілити на кілька етапів: самостійне читання твору та його аналіз; застільний процес репетиції, де уточнюються з режисером основні напрямки роботи над роллю; робота над роллю в уяві — виучування тексту та пошуки характерних особливостей образу тощо; освоєння набутого на репетиції. На кожному з цих етапів відбувається певне накопичення знань про образ персонажа п'єси.

Загалом головні теорії структури творчого процесу висвітлені в три-акті П. Енгельмайєра, три-стадійній моделі А. Пуанкаре, чотири-стадійній моделі творчого мислення Г. Воллеса, Е. Гетчинсона.

Наприклад, теорія Г. Воллеса про стадії творчості містить а) підготовку; б) визрівання (incubation); в) натхнення (осяння); г) перевірку істинності. Загального визнання набула теорія Е. Гетчинсона про систематичне мислення й творчий інсайт, зачого автор виділяє чотири стадії творчого інсайту: а) стадія підготовки або орієнтації (тривале зосередження на проблемі з оживленням минулого досвіду); б) стадія фрустрації (характеризується емоційною напруженістю, неспокоєм, почуттям незадоволення собою в пошуках вирішення проблеми); в) момент інсайту — творчого осяння (характеризується непередбачуваністю появи, швидким потоком ідей, альтернативними навіюваннями рішення, швидкою появою цілісного образу, вирішення проблеми); г) перевірка, розробка, оцінка знайденого рішення на основі технічних та експліцитних характеристик. Звідси випливають основні фази творчого процесу, котрі складаються на основі узагальнення поданих теорій:

перша фаза (свідома робота) — підготовчий етап — перебування особистості в особливому стані, котрий спрямований на інтуїтивний пошук

і знаходження нової ідеї, продумування можливих варіантів і шляхів її ствердження;

друга фаза (несвідома робота) — витіснення ідеї в підсвідомість, її визрівання, підсвідоме зіставлення з іншими аналогічними проблемами і їх рішеннями;

третья фаза (перехід неусвідомлюваного в свідоме) — евристичний спалах — знаходження ідеї, але лише в головних засадах і характеристиках, як основи, фундаменту майбутньої цілісної системи реалізації з притаманними їй засобами, методами й прийомами втілення;

четверта фаза (свідома робота) — розвиток ідеї, знаходження відповідного апарату її втілення, її структуризація й матеріалізація, апробація результатів ідеї як цілісної продуктивної системи.

У виданих українською мовою останніми роками працях з психології творчості можна знайти обґрунтування цього процесу, зокрема в праці Володимира Роменця [9].

Однак конкретизації творчого процесу щодо уяви в цих теоріях немає. Утім є багато акторських спогадів про процес освоєння ролі. Про те, що відбувається з актором у період освоєння ролі на перед-виражальному етапі розмірковує також психолог П. Якобсон: “Коли актора очікує робота над новою роллю, то психіка його певним чином перебудовується. В атмосфері звичних обов’язків, постійної творчої роботи, гри на сцені, серед низки життєвських проблем та переживань виникає відома сфера очікувань, спрямувань, інтересу до нового, ще не зафіксованого завдання. /.../ Актор внутрішньо готовий до того, щоб приймати якісь враження, сприймати їх в ігровому плані. /.../ Очевидним є — готовність творчо-емоційного типу” [13, 51].

У відомого сучасного польського режисера та теоретика театру Е. Барби про підготовчий стан актора знаходимо таке: “/.../ Але перед показом чогонебудь лицедій, як такий, повинен бути присутнім. Для лицедія робота над перед-виражальним рівнем означає моделювання якості його сценічного буття. Якщо він не досягає ефекту на перед-виражальному рівні, тоді він не лицедій” [1, 170].

Але що означає саме слово уява? На це дає відповідь Л. Грачова: “Але для початку все-таки потрібне розшифрування самого слова “уява”, тому що, уживаючи звичний термін, ми часто говоримо про різні речі. Пояснимо, що, на наш погляд, увійшло в поняття “уява”. Це сума мислення й ба-

чення, що заповнюють свідомість у кожен момент часу. Немає уяви без мислення й супутнього йому внутрішнього мовлення, немає уяви без бачення. У якийсь момент один з цих доданків раптом стає переважаючим, і тоді ми говоримо: людина мислить, а в інший момент — людина уявляє. Утім, одне без іншого не існує” [4, 43].

Усі психологи й мистецтвознавці згодні з тим, що уява і творча діяльність людини залежать від різноманітності її колишнього досвіду. І цей досвід надає матеріал, з якого створюються конструкції уявлення. Так, у теоретичних аспектах французького мислителя Моріса Мерло-Понті “Феноменологія сприйняття” щодо прагнення хворого з ампутованою рукою відновити необхідне пережите в уяві в досконалішій тілесній формі, на нашу думку, теж є свідченням важливої участі уяви в житті звичайної людини: “Спогади, що виникають у ампутованої людини, викликають фантомний орган не у сенсі асоціації, коли один образ тягне за собою інший, а в тому смислі, що будь-який спогад оновлює втрачений час та запрошує нас знову пережити ситуацію, яка його викликала. Інтелектуальна пам’ять, яка, згідно з Прустом, задовольняє повідомленням про минуле, про минуле в ідеї, радше витягує з нього характерні та легкозасвоювані значення, ніж віднаходить його структуру, але, зрештою, вона б не була пам’яттю, якби сконструйований нею об’єкт не пов’язувався кількома інтенціональними шляхами з горизонтом пережитого минулого та з самим минулим, яким ми його уявляємо, порушуючи ці горизонти та відкриваючи цей час. Розміщуючи емоцію в буття-у-світі, починають розуміти, що вона перебуває біля витоків фантомного органа. Бути збентеженим або піддатись емоції означає виявитися втягненим у ситуацію, якій не можна протистояти та від якої ми все-таки бажаємо звільнитися. Людина, яка опинилася в цій екзистенційній пастці, замість того щоб визнати поразку та повернутися назад, уцентрує руйнує об’єктивний світ, що перебиває їй дорогу, та прагне символічної компенсації в якихось магічних актах” [8, 109].

Уявлення спирається на пам’ять і має у своєму розпорядженні її дані, комбінуючи з них усе нові й нові поєднання. Це одна з форм зв’язку уявлення з дійсністю. Другою (вищою) формою зв’язку є більш складний зв’язок між готовим продуктом уявлення і якимось складним явищем дійсності. “Так, на плоскому зображенні достатньо кількох

плям світла та тіні, щоб створити ілюзію тривимірності; у загадці достатньо кількох гілок дерева, щоб викликати в думці образ kota, у хмарах — кількох розпливчастих ліній, щоб нагадати коня. Але миттєвий досвід, як причина ілюзії, може спрацювати лише згодом — спочатку необхідно, щоб теперішній досвід набув форми та сенсу й викликав саме цей, а не якийсь інший, спогад. Саме в моєму теперішньому погляді народжуються кіт, кінь, змінне слово або ландшафт. Тінь та світло на плоскій поверхні створюють враження тривимірності, імітуючи первісний її феномен, завдяки якому вони набувають специфічного значення просторовості. Аби я знайшов у загадці kota, необхідно, щоб єдність значення кіт, уже була присутня в певному об’єднанні чуттєвих елементів, які підтримуватиме координуюча активність, відкидаючи при цьому інші елементи” [8, 38].

Уява також здатна розширити досвід людини завдяки матеріалу, почерпнутому нею з художнього твору, тобто чужого досвіду. Тут ми зустрічаємося з двоїстою і взаємною залежністю уяви від досвіду: уява спирається на досвід, у одному випадку, і сам досвід спирається на уяву, в другому. Е. Гуссерль тлумачить участь уяви в житті людини як у потрібному горизонті: “Будь-якому “тепер” переживанню — хай це буде навіть початкова фаза нового переживання — необхідне володіння горизонтом того, що “до”. Даний горизонт принципово не може бути яким-небудь порожнім “до” — порожньою формою без змісту, нонсенсом. Те, що “до”, за своєю необхідністю має значення деякого минулого “тепер”, яке охоплює цією формою деяке минуле дещо, минуле переживання. Проте, кожне “тепер” переживання володіє і своїм необхідним горизонтом того, що “після”, який ніколи не буває порожнім; необхідне будь-яке “тепер” переживання зміщується в нове “тепер”, і це останнє знову необхідно заповнюється” [5, 180].

На слідах від минулого досвіду базується також сучасне відгалуження психології — онтопсихологія. У засновника онтопсихології А. Менегетті знаходимо таке: “Усе, що діє всередині нас — це образ; лише тільки образ — слід індивідуального досвіду — здатний викликати відчуття, органічні та емотивні зміни. Усе зареєстроване, сфотографоване, класифіковане, запрограмоване здатне спровокувати зміщення квантів підсвідомого й надалі проявлятися кожен раз” [7, 16].

Особливою формою зв'язку між діяльністю уяви й реальністю є емоційний зв'язок. І це якраз та форма зв'язку, яка домінує в акторській професії і в інших видах естетичної творчості. “У випадках не естетичної творчості, — читаємо у Т. Рібо, — роль афективного життя проста, у випадках же естетичної творчості, роль емоційного елемента — подвійна. Тут ми знаходимо емоційний чинник у самому початку як перший двигун, потім як супутній елемент під час різних фаз створення, у вигляді деякого доповнення до них” [10, 228]. Але “понад те, — пише Рібо, — афективні стани стають матеріалом творчості... Добре відомий факт, який є майже загальним правилом, що поети, романісти, драматурги, музиканти, а часто навіть скульптори й художники переживають почуття й пристрасті своїх героїв, отожднюють себе з ними. Отже, у цьому другому випадку існують два афективних потоки: один, що становить емоцію, предмет мистецтва; інший, що спонукає до створення і розвивається разом з ним” [10, 133].

Однак є ще й зворотний зв'язок уяви з емоцією, коли уява впливає на почуття. Ось що розповідає про свої експерименти з уявою студентів Л. Грачова: “У дослідженні особливостей акторської уяви я завжди запитувала у студентів, як вони згадували. Було кілька варіантів відповідей: 1) я згадав ситуацію, з чого все почалося, як це було, 2) я згадав пік ситуації, як мене образили, стурбували, втішили, 3) я згадав емоційно гостре почуття сорому, згадав, як кров прилила до обличчя, а потім став згадувати, як це сталося.

Кому ж належали відповіді? Третя відповідь належала студентам з гострою фізіологічною реакцією на уявну (згадуємо) ситуацію. Друга відповідь — студентам, які згадували в згорнутому вигляді (час, спогади короткі), тут були й “акторські”, і “не акторські” реакції (“акторська” реакція — підвищення активації організму). І, насамкінець, перша відповідь належала студентам, у яких відбулося зниження активації, їх організм ніби “заспокоївся” від спогадів стресу (адже вони не рухалися)” [4, 45]. Як бачимо Л. Грачова відносить до акторської уяви такий стан людини у цьому процесі, коли в неї відбуваються збудження в організмі. Сутність творчої уяви формулює Т. Рібо таким чином: “Усі форми творчої уяви містять в собі афективні елементи. Це означає, що всякі конструкції фантазії зворотно впливають на наші почуття, і якщо ці

конструкції й не відповідають самій дійсності, то все ж викликані ними почуття є дійсними, реально пережитими, які захоплюють людину. Уявімо собі найпростіший випадок ілюзії. Входячи в сутінках у кімнату, дитина приймає ілюзію плаття, що висить, за чужу людину або розбійника, який заліз до будинку. Образ розбійника, створений фантазією дитини, є нереальним, але страх, який відчуває дитина, її переляк є абсолютно дійсними, реальними переживаннями” [10, 132].

А. Менегетті пояснює механізм вивільнення з уяви раніше пережитого так: “За кожного аферентного стимулу сітка автоматично вводить у дію вже пережиту ситуацію — рішення, не функціональне більше для індивіда в його актуальній даності. Деформуюча сітка втручається, вважаючи себе розумом свідомості та задаючи фіксуючу дію, через що суттєва зона психіки стає неусвідомлюваною, підсвідомою. Суб’єктивна реальність індивіда відсікається та заміщується образами, які провокують нав’язливу ідею та умовно-рефлексивну дію. Активізований мнемонічний образ провокує емоції, увагу, відчуття” [7, 18]. Перефразовуючи А. Менегетті, можна сказати, що минулі подразнення суб’єкта оживають під час його зіткнення з певною дійсністю. Зауважимо, що продукти уяви у своєму розвитку описали коло. Елементи, з яких вони побудовані, були взяті людиною з реальності чи художнього твору. Усередині людини, в її мисленні, вони піддалися складній переробці й перетворилися на продукти уяви. Нарешті втілюючись, вони знову повернулися до реальності, але вже з новою активною силою, що змінює цю реальність. Таке повне коло творчої діяльності уяви.

Остання й найважливіша риса уяви — прагнення її до втілення: це і є справжня основа й рушійний початок творчості. Будь-яка конструкція уяви, виходячи з реальності, прагне втілитися в реальність.

Отже, уява як така функціонує на підготовчому аналітичному етапі ролі як накопичення пережитих емоційних слідів. У процесі ж втілення ролі, завдяки майстерності актора, ці сліди оживають, що призводить до психофізичних змін актора. У цьому значенні доречним буде висловлювання Б. Захави: “Емоційне нагадування з психофізіологічного погляду є не що інше, як оживлення слідів раніше пережитого. Тому Станіславський і називає його не первинним, а повторним переживанням. Це відтво-

рення почуття, а не саме почуття...” [6, 28]. Під час праці над роллю в уяві ці сліди закладаються вперше. Надалі вони повинні оживати як сліди минулого переживання. Актор на основі минулого переживання проектує майбутнє фізичне втілення сценічного образу персонажа. Особливістю проектування майбутнього втілення є довільна інтерпретація актором цього втілення як дії майбутнього образу персонажа. Актор заздалегідь дбає про фізичні та дійові елементи персонажа в межах тіла та за його межами: рухи персонажа, переміщення в просторі, прикметні голосові ознаки персонажа — тембр та висота голосу, тілесні прикметні ознаки, характер поведінки, прикметні ознаки мовлення тощо. Усе це залежить від творчого обдарування актора.

Застосування уяви М. Чехов активно впроваджує також для акторських тренажів. Ось як він висловлювався з цього приводу: “/.../ Ми виконуємо в душі ці жести, які приховані за словесним вираженням. Коли ми, наприклад, торкаємося проблеми, то торкаємося до неї не фізично, а душевно. Природа ж душевного жесту доторку та сама, що і фізичного, з тією різницею, що один жест має загальний характер і виконується невидимо в душевній сфері, інший, фізичний, має побутовий характер і виконується видимо, у фізичній сфері. У повсякденному житті ми не користуємося загальними жестами, хіба тільки в тих випадках, коли надмірно схвильовані та коли хочемо говорити з пафосом. Але всі ці жести живуть у кожному з нас як прообрази наших фізичних, побутових жестів. Вони стоять за ними (як і за словами нашої мови), надаючи їм зміст, силу та виразність. У них невидимо жестикулює наша душа. Це — психологічні жести” [12, 204].

У розроблених вправах М. Чехов пропонує акторам придумати для майбутньої ролі так звані уявні психологічні жести (надалі ПЖ). Розглянемо приклад з тренувальної вправи № 8: “Візьміть простий ПЖ. Не визначайте його забарвлення. Підберіть коротку фразу, яка відповідатиме ПЖ. Наприклад, жест закриття та фразу: “Я хочу залишитися сам”. Зробіть цей жест та постарайтеся відчувати внутрішньо, яке забарвлення виникне в вашій душі. Припустимо, що цим забарвленням буде спокій. Зробіть жест, промовляючи фразу. Вимовіть фразу без жесту.

Тепер проробіть знову той же ПЖ, ледь змінюючи його. Якщо, наприклад, положення вашої голови було прямим — нахиліть голову вперед та

опустіть очі. Які зміни відбулися в вашій душі? До спокою приєднався, можливо, відтінок наполегливості. Знову проробіть (неодноразово) змінений ПЖ, поки ви не будете в змозі промовити вибрану вами фразу в повній гармонії з ним.

Додайте нові зміни: ледь зігніть, наприклад, коліно правої ноги. Постарайтеся упіймати відтінок безнадійності. Вимовіть фразу” [12, 229].

Дію психологічного жесту М. Чехова можна назвати дією пережитого почуття актора в уяві до виходу на сценічний майданчик. Адже тому ж жесту закриття можна було б надати будь-якого забарвлення, однак воно повинне бути задане наперед, тобто таким, яке належало б персонажу ролі. Далі М. Чехов пропонує сказати ту ж фразу без виконання видимого психологічного жесту, але з відчуттям того ж відтінку. Можна підсумувати, що уява має неабияке значення в перед-виражальній творчості актора. У цьому також переконаємося, розуміючи, яке значення уяві надавав М. Чехов: “Уявне тіло знаходиться ніби між сценічним образом і вами. Ось чому це тіло володіє здатністю так легко впливати на вашу психіку, на ваш фізичний образ, перетворюючи його на сценічний характер. Буде помилкою нехтувати цим уявним тілом та пробувати втиснути себе в цю сценічну личину без участі уявного тіла, яке знаходиться десь між вами і сценічним образом. Це буде не творчість, а лише важка праця” [12, 487].

Тобто, акторським матеріалом для впізнання минулого переживання в уяві служить уявне тіло персонажа, а отже, його поведінка, міміка, мовлення, загалом фізика. Це уявне тіло повинне витіснити назовні. Проте, ці рухи, у тому числі й мовлення, служать художнім засобом для почуття актора. Адже ці переживання викликаються штучним способом, актор зумисне спонукає себе до такого виконання рухів в уяві. Таким чином, виконання цих жестів настільки природне та звичне для організму актора, що не фіксується його свідомістю як штучне або несправжнє.

Сучасний український актор і дослідник акторської творчості М. Барнич ще категоричніший у своїх висловлюваннях, заснованих на спостереженнях за працею актора в уяві: “Праця над роллю в думці не повинна торкатися особистого життя актора. Тобто порівнювати чи прирівнювати життя персонажа до свого, згадуючи подібні випадки із особистого життя, не є творчістю. Можна брати

до уваги тільки зовнішні реакції, але не внутрішні. Наша психоемоційна система має феноменальну здатність відгукуватися на проблеми та переживання іншої людини, у тому числі й художнього образу. В емоційній пам'яті, подібно до нашого особистого життя, фіксуються також сліди від пережитої історії іншої людини чи персонажа. Більше того, ці творчі сліди легко утримувати в емоційній пам'яті перед виконанням ролі, на відміну від таких же слідів особистої історії" [2, 117].

Наводячи життєві приклади для порівняння їх з відповідними творчими завданнями актора, М. Чехов пише: "Спостерігаючи художника під час роботи, неважко помітити одну яскраву, характерну ознаку в його стані — це безумовне зосередження, увага його до того об'єкта, до тієї творчої теми, над виявленням якої він трудиться в дану мить" [12, 231]. І далі: "У кожну хвилину життя людина отримує із зовнішнього світу величезну кількість найрізноманітніших вражень. У її свідомість проникає одночасно все, що бачить її око, чують вуха, відчуває тіло тощо. Здавалося б, що за такої навали одночасних та до смішного різноманітних вражень в уяві людини повинна виникнути неймовірна плутанина, однак нічого подібного з нормальною людиною не стається. Насправді, дивлячись, наприклад, у обличчя коханої людини, я можу одночасно бачити її куртку, малюнок шпалер на стіні, біля якої вона стоїть... Проте все це не заважає мені бачити обличчя коханої людини, а решти предметів майже не бачити. Із всієї маси вражень завжди чітко виділяються та сприймаються одні та никнуть інші... У зв'язку з чим це відбувається? Тільки через те, що увага зосереджена на обличчі, а не на куртці чи стіні" [12, 232].

Власне весь метод К. Станіславського, основою якого є "якби", базується на вигаданих обставинах, на художньому вимислі, який жодним чином не стосується особистого життя актора. Але це позаяк не перешкоджає акторові творити в уяві й жити цим вимислом як реальним: "Справді-бо, я не запевняв вас, що за дверима стояв божевільний. Я не обманював, а, навпаки, самим словом "якби" відверто визнавав, що я висловив лише припущення і що насправді за дверима нікого немає. /.../Я не пропонував вам також галюцинувати й не нав'язував своїх почувань, а дав усім повну волю переживати те, що кожен з вас природно, сам по собі переживав... — А що було б, якби я замість

відвертого визнання вимислу почав би клястися, що за дверима не вигаданий, а справдешний божевільний? — Я не повірив би в такий явний обман і не зрушив би з місця, — зізнався я. — Оце й добре, що дивне "якби" створює такий стан, який спростовує будь-яке насильство" [11, 65].

Бачимо, що уява актора має вибіркову функцію. Актор в уяві працює над тими рисами та тими елементами персонажа, які мають значення для його майбутнього втілення, але "актор приречений ніколи не знайти остаточної форми для вираження свого твору, бо він, як відомо, творить сам із себе, і породжує різні образи, продукує різні характери, створюючи щоразу нові форми для виразу суті свого персонажа, інакше кажучи, перевтілюючись у нового героя. Ця унікальність акторської професії визначає й унікальність розвитку його уяви, і унікальність механізмів реалізації продуктів своєї уяви. Таким унікальним механізмом ми й уважаємо наслідування. І, отже, ми можемо припустити, що уява актора не виходить з "першого періоду", завдяки чому вони й залишаються "дорослими дітьми", і в законах акторської творчості продовжують працювати ті ж механізми, які супроводжували їхню дитячу наївну драматичну творчість, а саме: уяву й наслідування. У цій здатності до наслідування й гри, яка зберігається й постійно розвивається, полягає специфічна особливість акторського мистецтва" [3, 39].

У всіх наведених прикладах із творчої діяльності відомих акторів та дослідників акторського мистецтва бачимо, що актор користується уявою, тобто уявляє персонажа в запропонованих обставинах, тільки перед актом перевтілення або на спеціальних тренажах уяви. Однак під час самого публічного процесу перевтілення прикладів спеціального звертання до уяви немає.

Висновки. Уява конструюється із мислення і бачення людини, що одночасно або по чергово проходять через її свідомість. Особливою формою зв'язку між діяльністю уяви й реальністю є емоційний зв'язок. І це якраз та форма зв'язку, яка домінує в акторській професії. Акторським матеріалом для впізнання минулих дій в уяві служить мислене тіло персонажа, а також його дії, поведінка, міміка, мовлення, загалом фізика. Уява актора опирається на пам'ять, на її дані, комбінуючи з них необхідні для ролі поєднання. Особливістю акторської уяви є творчий досвід актора, а не його особистий. Уява

актора має вибірковою функцію. Актор в уяві працює над тими рисами та тими елементами персонажа, які мають значення для його майбутнього втілення. Найбільше актор звертається до уяви на передвиражальному етапі творчості та на спеціальних тренажах уяви. Уява функціонує на підготовчому аналітичному етапі ролі як накопичення пережитих

емоційних слідів. У процесі ж втілення ролі, завдяки майстерності актора, ці сліди оживають, що призводить до психофізичних змін актора.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому планується виокремити основні принципи акторського перевтілення та психологічні механізми перевтілення.

Література / References:

1. Барба Е. Паперове каное / пер. з англ. Миколи Шкарабана. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка "обману": навч. посіб. вид. 2-е випр. та доп. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
3. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание. Москва : ВЦХТ ("Я вхожу в мир искусств"), 2007. 197 с.
4. Грачева Л. В. Актёрский тренинг: теория и практика. Санкт-Петербург : Речь, 2003. 168 с.
5. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. Т. 1. 332 с.
6. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера. Москва : Искусство, 1978. 236 с.
7. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное : пер. с итал. Москва : ННБФ "Онтопсихология", 2001. 384 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменология сприйняття / пер з фр. О. Йосипенко. Київ : Укр. центр духовної культури, 2001. 552 с.
9. Роменець В. А. Психологія творчості. вид. 3-е, доп. Київ : Либідь, 2004. 228 с.
10. Рибо Т. Болезни личности. Минск : Харвест, 2002. 778 с.
11. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
12. Чехов М. Литературное наследие : в 2-х томах. Москва : Искусство, 1986. Т. 2. 559 с.
13. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. Москва : Художественная литер., 1936. 214 с.
1. Barba E. Paper Canoe / English translation by Nikolai Shkarban. Lviv: Litopys, 2001. 288 p.
2. Barnich M. M. The actor's skill: the technique of "deception": a manual. Second edition, corrected and supplemented by Kyiv: Lira-K, 2016. 304 p.
3. Butenko E. Stage reincarnation. Theory and practice. Third edition. Moscow: "YA vhozhu v mir iskusstv", 2007. 197 p.
4. Gracheva L. V. Acting training: theory and practice. St. Petersburg: Rech', 2003. 168 p.
5. Husserl E. Ideas for pure phenomenology and phenomenological philosophy / translation from German by A. V. Mikhailov. Moscow: Dom intellektual'noj knigi, 1999. T. 1. 332 p.
6. Zakhava B. Ye. Actor and director skill. Moscow: Iskusstvo, 1978. 236c.
7. Meneghetti A. Cinema, theater, the unconscious: translated from Italian Moscow: "Ontopsihologiya", 2001. 384 p.
8. Merlot-Ponty M. Phenomenology of perception / translation from the French O. Yosypenko. Kiev: Ukrainskiy tsentr dukhovnoi kultury, 2001. 552 p.
9. Romenets V. A. Psychology of creativity. third edition, supplemented. Kyiv: Lybid, 2004. 228 p.
10. Ribot T. Illness of personality. Minsk: Harvest, 2002. 778 p.
11. Stanislavsky K. S. The actor's robot over himself. Kiev: Mystetstvo, 1953. 670 p.
12. Chekhov M. Literary heritage: in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo, 1986. Vol. 2. 559 s.
13. Jacobson, P. M. Psychology of actor's stage feelings. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1936. 214 p.

Хлисту́н Елена Сергеевна

Актёрское воображение как составляющая творческого процесса перевоплощения

Аннотация. Воображение конструируется из мышления и видений человека, одновременно или поочередно охватывает его сознание. В актерской профессии доминирует эмоциональная связь между деятельностью воображения и актом перевоплощения. Актерским материалом для опознания бывших действий в воображении служит воображаемое тело персонажа, а также его действия, поведение, мимика, речь, вся физика. Воображение актера опирается на память, на ее данные, комбинируя из них необходимые для роли сочетания. Особенностью актерского воображения является творческий опыт актера, а не его личный. Воображение актера выполняет выборочную функцию. Актер в воображении работает над теми чертами и теми элементами персонажа, которые имеют значение для его будущего воплощения. Актер обращается к воображению на подготовительном этапе творчества и на специальных тренажах воображения. Воображение работает на подготовительном

аналитическом этапе роли как накопление бывших эмоциональных следов. В процессе же воплощения роли, благодаря мастерству актера, эти следы оживают, что приводит к акту перевоплощения в роли.

Ключевые слова: воображение, эмоциональная связь, творческая деятельность, творческий опыт актера, перевоплощение.

Olena Khlystun

Actor Imaging as Constituent Creative Transformation Process

Summary. *The article states that the actor's mastering of the role is structurally divided into several stages, at each of which there is a certain accumulation of knowledge about the character of the play. The main theories of the structure of the creative process are illuminated in the theories of the three-act by P. Engelmayr, the three-stage model of A. Poincaré, and the four-stage model of creative thinking by G. Wallace, E. Getchinson. The imagination and creative activity of a person depend on the diversity of his previous experience, represented by the material from which the constructions of the presentation are created. It is noted that a special form of communication between imagination and reality is emotional communication – a special form of communication that dominates the acting profession and in other types of aesthetic creativity. It is noted that the most important feature of the imagination is its striving for embodiment. This is the basis and driving beginning of creativity. The actor, based on past experiences, designs the future physical embodiment of the character's stage image. A feature of the design of a future incarnation is the arbitrary interpretation by the actor of this incarnation as an action of a future character image. It is concluded that the imagination is constructed from the thoughts and visions of a person, simultaneously or alternately covering his mind. The actor profession is dominated by the emotional connection between the activity of the imagination and the act of reincarnation. The actor's material for the identification of former actions in the imagination is the imaginary body of the character as well as his actions, behaviour, facial expressions, speech, and in general physics. The imagination of an actor is based on memory, on its data, combining them is necessary for the role of a combination. The peculiarity of the actor's imagination is the creative experience of the actor, and not his personal one. The imagination of an actor performs a selective function. An actor in the imagination is working on those traits and those elements of the character that are important for his future incarnation. The actor appeals to the imagination at the pre-expressive stage of creativity and on special simulators of the imagination. Imagination works in the preparatory analytical stage of the role as the accumulation of former emotional traces. In the process of implementing the role, thanks to the skill of the actor, these traces come to life, which leads to the act of reincarnation in the role.*

Key words: *imagination, emotional connection, creative activity, creative experience of an actor, transformation.*

НАЦІОНАЛЬНА САМОСВІДОМІСТЬ У КОНТЕКСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНІ

Єрескова

Тетяна Володимирівна

кандидат соціологічних наук,
доцент, Київський національний
економічний університет
імені Вадима Гетьмана

Єрескова

Татьяна Владимировна

кандидат социологических наук,
доцент, Киевский национальный
экономический университет
имени Вадима Гетьмана

Tetiana Yereskova

Candidate of Social Sciences,
Associate Professor,
Kyiv National Economic University
named after Vadym Hetman

***Анотація.** У цій статті досліджуються основні тенденції зміни національної самосвідомості внаслідок глобального мультикультуралізму. Визначаються можливі варіанти прояву національної самосвідомості в українському соціумі в контексті мультикультурних практик. Стверджується, що національна самосвідомість може слугувати як своєрідним “викликом” для формування та розвитку мультикультурних практик членів сучасного українського суспільства, так і має на меті розвивати національні її, перш за все, суттєві, раціональні складові (врахування її паритет інтересів усіх, міжкультурна згода і співтворчість) і долати природу суто етнонаціонального. Саме ці “важелі” управління етнонаціональними відносинами в середині країни, забезпечують гармонійне входження особистості, спільноти, країни в глобальний міжкультурний простір.*

***Ключові слова:** мультикультуралізм, соціальна реальність, мультикультурні практики, національна самосвідомість.*

Мультикультуралізм уважається однією з найбільш неоднозначних соціальних стратегій, адже передбачає й потребує плюралістичної моделі соціальної взаємодії в межах полікультурних соціумів. Це викликано тим, що культурний плюралізм є достатньо стійким атрибутом сучасних держав, а проблема діалогу культур з області теоретичного осмислення переходить до області практичного вирішення та пов'язана зі збільшенням інтересу до проблеми мультикультуралізму в науково-публіцистичному дискурсі. Дослідники мультикультурних практик, безперечно, праві, стверджуючи, що мультикультуралізм полегшує взаємну комунікацію між етнонаціональними спільнотами, обмін цінностями й культурними надбаннями, а також зачіпає латентні локальні особливості, повсякденне життя людей [1–2]. Протягом останнього часу науковці, які вивчають глобалізаційні зміни все більше схиляються до того, що сьогодні у світі відбувається тісне переплетення глобалізаційних та неглобалізаційних процесів, які не варто відокремлювати чи протиставляти [3–4], що призводить до можливих альтернативних проектів майбутнього розвитку для окремих країн із вибором ними позитивних неглобалізаційних змін [5]. Саме тому мультикультуралізм усе частіше сприймають, як загрозу розпаду стійких соціальних зв'язків та культурних традицій, перетворюють на символ ціннісної дезорганізації сучасних суспільств, які, більшою мірою, концентруються довкола власних регіональних стрижнів [4, 12]. У цих умовах сучасне

українське суспільство потребує ідей, які зможуть забезпечити формування стабільного, цілісного соціуму в умовах можливого “постглобалізаційного” світу. Одну з таких ідей, на наш погляд, можна знайти в розумінні мультикультуралізму як засобу національного єднання в поліетнічному суспільстві.

У сучасних соціально-гуманітарних науках на сьогоднішній день стала усталеною певна тривієвість розуміння мультикультуралізму як соціального процесу:

– демографічний, суть якого полягає в описанні змін демографічних, етнокультурних параметрів національних спільнот під впливом ендегенних (міграція) та екзогенних (імміграція) чинників. Мультикультуралізм у даному випадку розуміють як політику інтеграції іммігрантів в “інше” суспільство;

– політичний, орієнтований на практичне застосування принципів мультикультуралізму як ідеології, політики, що розглядає права культурних, національних меншин. У цьому випадку мультикультуралізм — це політична програма, спрямована на гармонізацію відносин між державою та етнічними, культурними меншинами, а також на регулювання взаємин усередині цих меншин;

– ідеологічний, у межах якого обговорюються концепції національних ідеологій [6].

З огляду на українські реалії, звернення до мультикультуралізму, більшою мірою, відбувається саме на політичному та ідеологічному рівнях, ніж до його проявів у соціальному середовищі на рівні повсякденних практик. І це є цілком виправданим та зрозумілим. Адже усвідомлення приналежності людей до певної етнопонаціональної спільноти в поліетнічному соціумі неминує доповнюється, по-перше, розумінням ставлення інших етнопонаціональних спільнот до власної і, по-друге, усвідомленням приналежності всіх етнопонаціональних спільнот до загальнолюдського співтовариства. Проте невід’ємною характеристикою розвитку сучасної України стає й прагнення затвердити власну культуру на особистісному, груповому, регіональному рівнях через систему національних форм і інституцій. Але якщо однією з основних цілей сьогодні є збереження єдності держави, то в цьому випадку лише національних зв’язків, що склалися, очевидно недостатньо. Нерозуміння важливості формування в суспільстві мультикультурних практик, неефективне використання їх як засобу регулювання етнопонаціональних відносин у поліетнічному

соціумі негативно позначається на вирішенні практичних завдань національного розвитку в Україні. Саме тому проблема формування й використання мультикультурних практик на рівні пересічних членів соціуму є важливою, оскільки цей процес сприяє затвердженню свідомої громадянської позиції в умовах існування в державі різних етнопонаціональних спільнот, мов і культур.

Кажучи про застосування людиною мультикультурних практик, необхідно враховувати і її національну самосвідомість, тобто власне усвідомлення приналежності до певної нації, виявлення інтересів, цінностей, орієнтирів і настанов стосовно інших етнопонаціональних спільнот, що проживають у межах однієї держави [6]. Вплив національної самосвідомості громадян на мультикультурні практики витікає з сучасного розуміння нації, яка вирізняється не як родове етнокультурне співтовариство, а як “нація громадян” (за Ю. Габермасом) [7], і в цьому випадку значну роль починає відігравати необхідність регулювання мультикультурними практиками етнопонаціональних відносин, що склалися між членами багатонаціонального співтовариства.

Виходячи з цього, сьогодні існує нагальна потреба проаналізувати конкретні соціальні явища й процеси в соціокультурному просторі України, які визначають можливі шляхи суспільних мультикультурних практик. Дослідження та врахування стану (рівня) сформованості національної самосвідомості членів соціуму виступають саме такими явищами й розглядаються нами як складова соціокультурної трансформації сучасного українського суспільства.

Для розуміння значення національної самосвідомості людини щодо сприйняття та застосування нею мультикультурних практик необхідно звернутися до основних моментів її виникнення, формування та впливу на сприйняття соціальної реальності.

Основними джерелами розвитку національної самосвідомості виступають, по-перше, поліетнічна структура суспільства (наявність різних етнопонаціональних спільнот у межах одного територіального утворення є постійним стимулом задля формування національної самосвідомості). По-друге, актуалізація національної ідентифікації на рівні ідеології (визначення важливості етнопонаціональної належності до певної спільноти) й, по-третє, новації в суспільній свідомості (незважаючи на те що в суспільній свідомості перевага віддається заснуванню на традиціях, сталих соціальних нормах, останні

десятиліття дали достатньо прикладів істотного оновлення погляду на суспільну свідомість узагалі й національну самосвідомість зокрема).

Національна самосвідомість, певним чином, “відповідає” за глибину (етапи) проникнення людини в сутність соціальної дійсності.

Перший етап — це накопичення й переробка інформації про соціальну реальність. Взаємозв’язок цих двох елементів у процесі відображення людиною соціальної реальності знаходить своє втілення в міфологемах, які містять когнітивні й емоційні компоненти ціннісних орієнтацій людини. Це не-систематизовані погляди, уявлення, настрої, відчуття, звичаї і традиції, норми поведінки, які властиві різним соціальним верствам населення. Як правило, ці соціальні стереотипи слабо пов’язані з реальною поведінкою людини.

Другий етап — відображення соціальної реальності на підставі набуття дійсних елементів знання в процесі повсякденної практичної життєдіяльності людей. Саме на цьому етапі відбувається поєднання індивідуальних і масових компонентів суспільної свідомості. Прояви національної самосвідомості знаходяться на “поверхні”, достатньо чітко усвідомлюються людиною й, зазвичай, легко визначаються (фіксуються) під час проведення, наприклад, опитувань громадської думки.

Третього рівня сприйняття соціальної реальності людина досягає тоді, коли вона здатна самостійно розкривати закономірні зв’язки й сутність процесів, які відбуваються в соціальній реальності. Тобто, коли людина не тільки усвідомлює свою належність до певного соціально-етнічного співтовариства, але й усвідомлює місце та роль своєї нації в системі суспільних відносин, розуміє національні інтереси, взаємини своєї нації з іншими соціально-етнічними спільнотами.

Зрозуміло, що кожний етап і спосіб регуляції соціальної дійсності нарощується над попередніми, але не відміняє їх, а доповнює й ускладнює всю систему відображення соціальної реальності

На нашу думку, доцільно сприймати національну самосвідомість, як особливий соціальний феномен, що проявляється не лише в усвідомленні певним колом людей своєї належності до окремої нації, а й через заснування на власній суспільній практиці формує прагнення спільного майбутнього для представників різних етнонаціональних спільнот у межах єдиного поліетнічного соціуму.

У національну самосвідомість входять як усвідомлені, так і неусвідомлені настанови, засвоєні людиною в процесі соціалізації. Вона має природні та набуті основи. З одного боку, людина — істота етнічна (є носієм певної раси, національності, народності), тобто вона з самого початку належить до певної групи людей. З іншого боку, щоб повною мірою виявилася феноменологічна природа національної самосвідомості людини, вона повинна жити в суспільстві, певним чином орієнтованому своїми суспільними настановами та культурними цінностями, які часом суголосні, не співвідносяться або вступають у суперечність із заданою “етнічною програмою” людини.

Основними структурними елементами національної самосвідомості вважають:

- усвідомлення людьми своєї етнічної належності, яка відображає спільність їхнього походження, яке реалізується не тільки у формі усвідомлення спорідненості, але й у формі усвідомлення спільності історичного минулого впродовж багатьох поколінь [8];

- мова, культурні звички і форми поведінки людини;

- специфічні елементи матеріальної й духовної культури (звичаї, обряди, традиції, народне мистецтво, релігія тощо);

- національне почуття, що відображає емоційне ставлення до цінностей свого народу й реагування на ту чи іншу подію або явище.

За Г.-А. Лінднером, виникнення і формування національної самосвідомості може проходити за двома принципами: за етнічним, заснованим на дійсній або уявній кровній спорідненості (люди, що належать до однієї нації, рівним чином уважають себе кровними родичами, наприклад, німецька кров, слов’янська кров, як аналогія, “блакитна кров” дворянства); за територіальним принципом, що може розповсюджуватися на спільноту, регіон, державу [9, 31]. Саме в цьому річищі ми розглянемо ті особливості національної самосвідомості, які впливають на сприйняття мультикультурних практик.

Просоченість національної самосвідомості історизмом. У періоди суспільних трансформацій, коли сьогодення не зовсім детерміноване своїм минулим, унаслідок чого виникає деяка невідповідність між минулим та майбутнім, етнонаціональні спільноти, як правило, звертаються до свого минулого. Національні уявлення й відчуття нових поколінь

формуються як на підставі безпосередніх уявлень і досвіду кожної особи, так і в результаті освоєння вже наявних національних уявлень і національної психології всього народу [10]. Ідеться про традиції (стійкі способи дії людей, що історично склалися), звичаї (традиційно сталі правила суспільної поведінки), соціальні звички (певний спосіб реагування людей на суспільні явища й події). Це досить до- речний крок, бо саме там залишаються перевірені та надійні життєві орієнтири. Світовий досвід свідчить, що національна самосвідомість є одним з найважливіших чинників соціальних перетворень у суспільстві.

Національна самосвідомість засновується на мі- фах. Її головне підґрунтя — ідея або міф, що мають консолідуєчу силу, зокрема про загальну культуру, походження, історію тощо. Г. Лебон відзначав, що міф (особливо науковий) вербує нових прихильників, переконує їх, мобілізує на колективні дії. Наці- ональна міфологема базується, як правило, на голо- вних атрибутах, за якими можна визначити етнічну спільноту: групова власна назва; міф про загаль- них предків; загальна соціальна пам'ять; один або більше визначальні елементи загальної культури; зв'язок з конкретним рідним краєм; відчуття солі- дарності в значній частини населення. Національна міфологема — це відносно прості взаємовідноси- ни людини з зовнішнім соціальним середовищем, бо виникають як безпосереднє сприйняття світу, як спосіб його бачення, що не піддається сумні- ву з боку самосвідомості й має матеріальну силу, оскільки реально впливає на життя людей, визнача- ючи їхні цінності та вчинки. Соціальна реальність за таких умов сприймається як здійснення певних міфологем.

Національна самосвідомість залежна змінна, що зростає або слабшає відповідно до зовнішніх соціально-економічних та політичних обставин.

Національна самосвідомість має потужний інте- груючий потенціал, бо вона є своєрідною формою солідарності людей для формування узгоджених позицій у перебігу вирішення соціальних і куль- турних завдань. Особливо це спрацьовує в умовах суспільних трансформацій, де національна само- свідомість може виступати як чинник консолідації людських ресурсів у суспільстві.

Таким чином, через національну самосвідомість може відбуватися регуляція соціальної системи, встановлення, зокрема, меж індивідуальної й соці-

альної свободи особистості, міри її конформності, ступеня девіантності, рівня толерантності й ригоризму (суворості, жорсткості). Виходячи з названих істотних рис, доцільно диференціювати можливі прояви національної самосвідомості членів поліет- нічного соціуму як реакції на сприйняття мульти- культурних практик.

На нашу думку, під час утвердження (запрова- дження) на рівні повсякденних практик засад (про- явів) мультикультуралізму, національна самосвідо- мість може виконувати три основні функції, а саме: регулятивну, пізнавальну, пристосувальну.

Регулятивна функція національної самосвідо- мості здійснюється засобом переважного впливу специфіки мислення людей певної нації на харак- тер сприйняття й оцінки соціальної дійсності.

Пізнавальна функція національної самосвідо- мості здійснюється за умови наявності специфіч- них пізнавальних та інтелектуальних властивостей людей певної нації, що відрізняються від аналогіч- них якостей у представників інших національних спільнот. Пізнавальна функція національної само- свідомості проявляється через ставлення індивіда до національної історії, мови, системи цінностей, що склалися протягом життя багатьох поколінь.

Пристосувальна функція національної самосві- домості здійснюється задля того, щоб сприяти або перешкоджати звиканню людей певної етнонаці- ональної належності до соціальної дійсності. Таким чином забезпечується входження особистості у світ національних і духовних цінностей, норм, настан- нов, звичок, що в комплексі утворюють структуру відносин, вимог, очікувань, правил соціального життя, які служать підставою поведінки та які ін- дивід, якщо він хоче комфортно існувати в певному соціумі, повинен засвоїти.

На наш погляд, найбільш значущою для ефек- тивного формування мультикультурних практик є регулятивна функція національної самосвідомості, оскільки саме вона впливає на характер, усвідом- лення та сприйняття соціальної дійсності, на вчин- ки й поведінку представників кожної соціально- етнічної спільноти.

На основі цих функцій ми можемо сформулюва- ти основні завдання національної самосвідомості в контексті засад мультикультуралізму:

— трансляції між поколіннями найбільш сталих духовних, світоглядних і культурних цінностей від- повідного соціуму, що зумовлюють кореневі підста-

ви його специфічного менталітету. А також доцільно говорити про відтворення духовної спадщини соціуму загалом, ідентифікація якого ґрунтується не стільки на етнонаціональних ознаках, скільки на приналежності до єдиного громадянства відповідної країни;

– збагаченню індивідуальних і суспільних ментальних властивостей певного соціуму загальнолюдськими культурними цінностями. Цей процес не пов'язаний з нівелюванням самобутності того або іншого соціуму, його розчиненням у будь-яких загальнолюдських цінностях. Навпаки, йдеться про природну гармонію диференціації й інтеграції, про безумовне збереження самобутності будь-якого соціуму й створення найбільш сприятливих умов для його розвитку;

– корекції й перетворення у необхідних випадках тих ціннісних, життєвих орієнтирів, що як на особовому рівні, так і на рівні суспільства в цілому визначають найбільш вірогідну поведінку й вчинки людей, спрямовують і концентрують їхню енергію на досягнення поставленої мети. Національна самосвідомість додає членам поліетнічного соціуму відчуття сумісної участі у створенні умов безпеки й добробуту.

Виходячи з того, що сучасне українське суспільство є нестабільним, існує можливість різних варіантів (шляхів) зміни культурного контексту соціальної реальності. Приймаючи до уваги й те, що під час соціальних невизначеностей самосвідомість людини відображає цілком певні соціальні перетворення, ми вважаємо доцільним вказати можливі реакції членів українського соціуму на посилення мультикультурних практик у суспільстві та визначити обумовлені ними прояви національної самосвідомості [10].

Перший варіант — перехід до відверто націоналістичного режиму. Ми вважаємо, що цей шлях у “чистому” вигляді навряд чи вірогідний для нинішнього українського соціуму. Проте сьогодні спостерігається поява певних “маркерів”, які свідчать про можливий і такий, достатньо серйозний за своїми наслідками, поворот у розвитку українського соціуму, що, на нашу думку, пов'язано зі становленням в Україні (після 2014 р.) відкритого, рефлексивного соціуму і, відповідно, новою роллю людини як самоорганізованого актора, якому належить мати справу з інституціональними ризиками, проблемами адаптації власної самоідентифікації до розривів

сучасного суспільного розвитку, певною біполярністю сприйняття соціальної реальності членами сучасного українського соціуму [11]. Це яскраво простежується на прикладі достатньо затребуваного сьогодні “маркера” — національна гордість. З одного боку, соціально-економічне становище населення в країні не сприяє проявам глибокого почуття національної гордості, з іншого, політична ситуація в країні обумовлює формування певних “ідеологічних” тенденцій у проявах національної гордості як культурної форми національної самосвідомості [12].

Національна гордість є складовою національної самосвідомості людини й достатньо важливим компонентом, який впливає на сприйняття мультикультурних практик. Під національною гордістю ми розуміємо самовизначення українського “ми” й водночас усвідомлену реальну приналежність кожної особистості до громадянсько-національного суспільства та до структури національної держави. На формування та прояв почуття національної гордості сучасного українця (громадянина України) впливають деякі особливості. Перш за все, це наявні “політичні” прийняття поняття “національна гордість”, що спровокували появу цілої низки негативних, деформованих стереотипів щодо розуміння поняття “національна гордість”, які впливають на стосунки між людьми однієї етнонаціональної належності й різних етнічних спільнот (як у середині країни, так і за її межами). Ці стереотипи дуже живучі, і сьогодні ними керується ще значна частина населення. По-друге, почуття національної гордості здебільшого проявляється як емоційний стан. У сучасних українців почуття національної гордості активізується періодично, залежно або від досягнень України, які мають позитивний резонанс у зовнішньому світі або під тиском зовнішньої загрози. По-третє, зведення почуття національної гордості тільки до етнічної гордості, фіксування уваги лише на ознаках власної етнонаціональної спільноти. По-четверте, “регіональність” національної гордості, а саме наявні теорії “шаленого” почуття національної гордості представників західних регіонів України й повної індеферентності до всього українського, національного представників південно-східних регіонів. Зрозуміло, що перевага таких проявів національної гордості заважає не лише розвитку мультикультурних процесів, а й процесам консолідації українського суспільства.

Другий варіант, так звана “нейтральна” тенденція, характеризується малою соціальною активністю й аномічністю більшості членів соціуму, більшою орієнтацією людей на індивідуальні інтереси. У цьому випадку мультикультурні практики сприймаються як механізм дезінтеграції, причиною неврегульованості й невизначеності процесів заміщення “старих” соціокультурних цінностей і норм “новими”. Вірогідність проявів таких реакцій на мультикультурні процеси в українському суспільстві достатньо великі, оскільки для певних соціальних груп означає повернення до звичного способу життя.

Третій варіант — посилення інтегруючих характеристик природи національної самосвідомості. Запровадження мультикультурних практик сприятиме актуалізації та акцентуації на розумінні ролі, місця й значення України у світі, розуміння труднощів і перспектив розвитку країни з урахуванням унікальності, особливості держави, бажання спільного майбутнього в її межах.

Означені нами можливі варіанти сприйняття мультикультурних практик обумовлюють різні контексти національної самосвідомості членів соціуму, що різною мірою впливають на процеси консолідації в суспільстві.

Виходячи з вищесказаного, з достатньою впевненістю ми бачимо три можливі варіації проявів національної самосвідомості членами українського соціуму в контексті посилення мультикультурних практик, а саме:

1. Повернення до обмеження громадянських прав і свобод особистості, прагнення до державної і соціокультурної самодостатності (у гіпертрофованому розумінні). Національній самосвідомості в цьому випадку відводиться суто обслуговуюча функція закріплення “ідеологічних” пріоритетів і гасел, нав’язування “правильних” національних і державних цінностей.

2. Звернення в бік усе більшої націоналістичної орієнтації. Національна самосвідомість у цьому випадку закріплює в членів соціуму відчуття національної амбітності, віри у власну винятковість з неминучим пошуком ворогів, боротьбою з інакомисленням, що в умовах полінаціональної та етнічно неоднорідної української держави, не кажучи про відносини з рештою світу, призведе до згубних наслідків.

3. Цілеспрямована орієнтація на демократичні

цінності, що супроводжується не тільки декларативними, але й реальними кроками на шляху до все більш широкій демократизації суспільного життя, до правового, громадянського суспільства, інтеграції з іншими соціальними системами, народами й державами. Роль національної самосвідомості в цьому випадку значно підвищується. Особливого значення набуває питання про дійсно демократичні цінності соціуму, їхню адекватну інтерпретацію кожним членом цього соціуму.

Резюмуючи наші роздуми, констатуємо, що національна самосвідомість може виступати своєрідним “викликом” для формування та розвитку мультикультурних практик членів сучасного українського суспільства, адже може проявлятися або через віддане відношення до певної етнонаціональної групи (гордість приналежності до певної етнічної спільноти); або через властивості характеристики етноцентризму (у світі немає людей кращих, ніж представники мого етносу); або через властивості етнорадикалізму (значущість ступеню впливу тієї чи іншої етнічної групи на ухвалення державних рішень); і насамкінець, через властивості й характеристики толерантності (визнання значущості всіх етнонаціональних груп у соціальному просторі країни).

Проте національна самосвідомість покликана розвивати національне і, перш за все, сутнісне, раціональне в ньому (врахування й паритет інтересів усіх, міжкультурна згода і співтворчість) і долати природу суто етнонаціонального. Саме ці “важелі” управління етнонаціональними відносинами в середині країни, забезпечують гармонійне входження особистості, спільноти, країни в міжкультурний простір.

Мультикультуралізм, як сприйняття, засвоєння й адаптація іншого культурного досвіду, може бути стимулом виникнення нових ідеологічно-культурних форм у масовій свідомості. Підстави розглядати національну самосвідомість у контексті мультикультурних практик викликає та обставина, що за рахунок нових комунікаційних технологій інтенсифікуються та прискорюються процеси взаємообміну між локальними культурами, ускладнюючи момент переробки та вибору інформації, її осмислення, систематизацію та своєрідну “інтеріоризацію” — з одного боку. З іншого — об’єм неструктурованого інокультурного досвіду (у випадку України європейського, американського, росій-

ського тощо), який загрожує розтворити у своєму потоці “особливе”, “національне”, “своє”. Іншими словами, рух до діалогу культур нерідко супроводжується певними “викликами” щодо можливості збереження власної культури в цих умовах, що

може свідчити про відсутність або слабку впевненість у її життєстійкості. Саме в такій ситуації феномен національної самосвідомості може гармонійно поєднати (нівелювати) вищеозначені розбіжності.

Література / References:

1. Ручка А. Медіа і глобальна культура: контекст сучасності. *Медіа. Демократія. Культура*. За ред. Н. Костенко, А. Ручки. К.: Інститут соціології НАН України, 2008. С. 133–152.
2. Кукарас Ч. Теоретические основы мультикультурализма. InLiberty. Свободная среда. URL: <http://www.inliberty.ru/library/study/327> (дата звернення: 12.03.2018).
3. Тейлор Ч. Защищая мультикультурализм. Современное государство: стандарты демократии и критерии эффективности. URL: <http://yaroslavl.dada.ru/viewpoint/CHarl-z-Tejlor-Zaschischaya-mul-tikul-turalizm> (дата звернення: 05.03.2018).
4. Черныш Н. Социология сегодня: тенденции та перспективи розвитку. *Социология: теория, методы, маркетинг*. № 4. 2017. С. 5–21.
5. Стан сингулярності: соціальні структури, ситуації, повсякденні практики. За ред. С.Макеєва і С.Оксамитної. К.: НаУКМА, 2017. 180 с.
6. Куропятник А. И. Мультикультурализм: проблемы социальной стабильности полиэтнических обществ. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. 246 с.
7. Хабермас Ю. Гражданство и национальная идентичность. *Демократия, разум, нравственность*. М.: Academia, 1995. С. 209–245.
8. Кримський С. Нова раціональність – утвердження духовності. Вісник НАНУ. 2000. №11. С. 12–23.
9. Линднер Г.-А. Общественное самосознание. Зомбарт В. Социология: Пер. с нем. 2-е изд., стереотип. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 30–33.
10. Єрескова Т. В. Аналіз розвитку національної самосвідомості залежно від стадіальної позиції соціуму. *Наукове пізнання: методологія та технологія*. 2005, № 1(15). С. 49–55.
11. Рымаренко Ю., Вівчарик М., Картунов О. та ін. Етнос, нація, держава: Україна в контексті світового етнодержавницького досвіду. К.: Либідь, 2000. 238 с.
12. Єрескова Т. Національна гордість як один з викликів радикального модерну. *Соціальні та політичні конфігурації модерну: політична влада в Україні та світі*: матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 3–4 червня 2015 р.: укладачі Г. Дерлуг'ян, А. А. Мельниченко, П. В. Кутуєв, А. О. Мігалуш. К.: Талком, 2015. С. 58–60.
1. Ruchka A. Media i hlobalna kultura: kontekst suchasnosti. *Media. Demokratiiia. Kultura*. Za red. N. Kostenko, A. Ruchky. K.: Instytut sotsiologii NAN Ukrainy, 2008. P. 133–152.
2. Kukaras Ch. Teoretycheskye osnovy multykulturalyzma. InLiberty. Svobodnaia sreda. URL: <http://www.inliberty.ru/library/study/327> (Last accessed: 12.03.2018).
3. Teilor Ch. Zashchyschaia multykulturalyzm. Sovremennoe gosudarstvo: standarty demokratyy y kryteryi effektivnosti. URL: <http://yaroslavl.dada.ru/viewpoint/CHarl-z-Tejlor-Zaschischaya-mul-tikul-turalizm> (Last accessed: 05.03.2018).
4. Chernysh N. Sotsiologiiia sohodni: tendentsii ta perspektivy rozvytku. *Sotsiologiiia: teoriia, metody, marketynh*. № 4. 2017. P. 5–21.
5. Stan synhuliarnosti: sotsialni struktury, sytuatsii, povsiakdenni praktyky. Za red. S. Makeieva i S. Oksamytnoi. K.: NaUKMA, 2017. 180 p.
6. Kuropiatnyk A. Y. Multykulturalyzm: problemy sotsyalnoi stablynosti polyetnycheskykh obshchestv. SPb.: Yzd-vo SPbHU, 2000. 246 p.
7. Khabermas Yu. Hrazhdanstvo y natsyonalnaia ydentychnost. *Demokratyia, razum, nrvstvennost*. M.: Academia, 1995. P. 209–245.
8. Krymskyi S. Nova ratsionalnist – utverdzhennia dukhovnosti. *Visnyk NANU*. 2000. №11. P. 12–23.
9. Lyndner H.-A. Obshchestvennoe samosoznyanie. Zombart V. Sotsyolohyia: Per. s nem. 2-e yzd., stereotyp. M.: Edytoryal URSS, 2003. P. 30–33.
10. Iereskova T. V. Analiz rozvytku natsionalnoi samosvidomosti zalezno vid stadialnoi pozytsii sotsiumu. *Naukove piznannia: metod-olohiia ta tekhnolohiia*. 2005, № 1(15). P. 49–55.
11. Rymarenko Yu., Vivcharyk M., Kartunov O. ta in. Etnos, natsiia, derzhava: Ukraina v konteksti svitovoho etnoderzhavnytskoho dosvidu. K.: Lybid, 2000. 238 p.
12. Iereskova T. Natsionalna hordist yak odyn z vyklykiv radykalnoho modernu. *Sotsialni ta politychni konfighurationsii modernu: politychna vlada v Ukraini ta sviti: materialy IV mizhnar. nauk.-prakt. konf.*, m. Kyiv, 3–4 chervnia 2015 r.: ukladachi H. Derluhian, A. A. Melnychenko, P. V. Kutuiev, A. O. Mihalush. K.: Talkom, 2015. P. 58–60.

Єрескова Татьяна Владимировна

Национальное самосознание в контексте мультикультурных практик в Украине

Анотація. В статті розкриваються основні тенденції змінення національного самосознання в результаті глобального мультикультуралізму. Определяются возможные варианты проявления национального самосознания в украинском социуме в контексте мультикультурных практик. Утверждается, что национальное самосознание может служить как своеобразным

«вызовом» для формирования и развития мультикультурных практик членов современного украинского общества, так и развивать национальные и, прежде всего, существенные, рациональные составляющие (учет и паритет интересов всех, межкультурное согласие и сотворчество). Именно эти «рычаги» управления этнонациональными отношениями внутри страны обеспечивают гармоничное вхождение личности, общества, страны в глобальное межкультурное пространство.

Ключевые слова: мультикультурализм, социальная реальность, мультикультурные практики, национальное самосознание.

Tetiana Yereskova

National Self-consciousness in the Context of Multicultural Practices in Ukraine

Summary. *In this article the main tendencies of change of national self-consciousness due to global multiculturalism is investigated. According to the author, there are three possible variations of manifestations of national consciousness by the members of the Ukrainian society in the context of multicultural practices. Firstly, it is the return to the restriction of civil rights and freedoms of the person; it is the desire for state and socio-cultural self-sufficiency. In this case, national consciousness is assigned a purely serving function of consolidating "ideological" priorities and slogans, imposing "correct" national and state values. Secondly, it is the tendency towards a growing nationalist orientation. National consciousness in this case consolidates members of the society with a sense of national ambition, faith in their own exclusivity, with the inevitable search for enemies, and the struggle with dissent, which in conditions of a polynomial and ethnically heterogeneous of Ukrainian state, let alone relations with the rest of the world, will lead to disastrous consequences. Thirdly, it is the purposeful orientation towards democratic values, accompanied by not only declarative but also real steps towards the ever-increasing democratization of public life, legal, civil society, integration with other social systems, peoples and states. The role of national consciousness in this case is greatly increased.*

Finally the author shows that the national self-consciousness can serve as a kind of "challenge" for the formation and development of multicultural practices of the members of contemporary Ukrainian society, as it can be manifested either by a committed attitude to a particular ethnic group (the pride of belonging to a particular ethnic community); or because of the characteristics of ethnocentrism (in the world there are no people better than the representatives of my ethnic group); or through the properties of ethno-radicalism (the significance of the degree of influence of one ethnic group on the adoption of state decisions); and finally, due to the properties and characteristics of tolerance (recognition of the significance of all ethno-national groups in the country's social space). However, national self-consciousness is intended to develop national and above all the essential, rational in it (taking into account parity of interests of all, intercultural agreement and co-creation) and overcome the nature of purely ethno-national. It is these "levers" of the management of ethno-national relations in the middle of the country, which ensure the harmonious integration of the individual, the community, the country into the intercultural space.

Key words: multiculturalism, social reality, multicultural practices, national self-consciousness.

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 792.03.07:82-2
ORSID 0000-0001-8296-4628

СХІДНІ МОТИВИ В ЕСТЕТИЦІ НОВОГО ТЕАТРУ ГОРДОНА КРЕГА

Демещенко

Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук,
доцент, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Демещенко

Виолетта Валерьевна

кандидат исторических наук,
доцент, Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Violeta Demeshchenko

Ph.D. in History, Associate Professor,
Institute for cultural research
of the National Academy of Arts
of Ukraine

***Анотація.** Стаття є спробою переосмислення творчості відомого англійського режисера, художника, сценографа й журналіста Гордона Крега, який у своїй професійній діяльності віддавав перевагу традиціям східного театру (Китаю, Індії, Японії) та їхній естетиці.*

Дослідження взаємодії й взаємовпливу театральних культур Заходу і Сходу з наукових позицій як у сучасному мистецтвознавстві, так і в театрознавстві й сьогодні залишається актуальним. Особливу зацікавленість викликають процеси взаємопроникнення театральних культур, логічним завершенням яких є творчий синтез.

У статті розкриваються етапи творчості видатного режисера Гордона Крега з акцентом на його театральних експериментах.

***Ключові слова:** театр, режисура, вистава, східний театр, актор, акторська техніка, графіка, японська гравюра, сценографія, символізм, маріонетка, маска.*

***Актуальність.** Стаття є спробою переосмислення творчості відомого англійського режисера, художника, сценографа та журналіста Гордона Крега, який у своїй професійній діяльності віддавав перевагу традиціям східного театру (Китаю, Індії, Японії) та їхній естетиці. Також режисер захоплювався ідеями символізму, за допомогою якого, на його думку, в театральних виставах можна ефектно використовувати форми образно-поетичного та асоціативного мислення, що були, як він уважав, засобами передання емоційної ідеї.*

Дослідження взаємодії та взаємовпливу театральних культур Заходу та Сходу з наукових позицій як у сучасному мистецтвознавстві, так і в театрознавстві й сьогодні залишається актуальним. Мистецтвознавці у своїх дослідженнях звертаються не тільки до окремих явищ культури і мистецтва, але й вивчають їх та порівнюють їхні традиції, зокрема театральні. Особливо цікавий інтерес викликають процеси взаємопроникнення та взаємовпливів, логічним завершенням яких є творчий синтез. Потреби сучасних мистецьких театральних практик підтверджують наукову думку, що протиставлення європейського театру східному вже давно не є традиційним.

Мета статті — охарактеризувати творчість видатного англійського режисера Гордона Крега, акцентуючи увагу на його театральних експериментах крізь призму орієнтального мистецтва, а також прослідкувати, яким чином творчість режисера загалом вплинула на формування нової естетичної традиції європейського театру ХХ-го століття.

Стан дослідження. Сформульованим вище питанням присвячені роботи відомого історика-сходознавця Конрада М. “Запад и Восток” та “Избранные труды. Литература и театр”, які досліджують саме тематику взаємовпливів у мистецтві.

Проблему взаємопроникнення східного та західного театрального мистецтва, впливу естетики східного театру на теорію й практику Гордона Крега розглядали у своїх роботах Бачеліс Т. “Шекспир и Крег”, Кочетова Є. “Восточные мотивы в творчестве Гордона Крега”, Козінцев Г. “Пространство трагедии”, Bablet D. “Edward Gordon Craig”, Macfall H. “Some Thoughts on the Art of Gordon Craig, with Particular Reference to Stage craft”. У 80-ті роки ХХ століття з’явилася розвідка, у якій відзначався вплив Сходу на творчість Г.Крега, а саме: Образцова А.Г. “Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков”.

Дія філософії “дзен” на світобачення Швейцера А., музику Малера Г., живопис Матіса А. в подобицях розглянута Завадською Є. в працях “Восток на Западе”, “Эстетические проблемы живописи старого Китая”. Її дослідження щодо цієї тематики вирізняються яскравим та логічним порівняльним аналізом східної та європейської традиції. Шахматова О. в роботі “Искания европейской режиссуры и традиции Востока” розглядає проблеми взаємопроникнення театральних культур Сходу і Заходу та їхній вплив на творчість видатних режисерів ХХ століття: Мейерхольда В., Рейнхарда М., Крега Г., Таірова А., які у своїх театральних експериментах породжували своєрідний театральний синтез на основі досвіду різних культурних традицій. Можемо також відзначити розвідки сходознавця Серової С. “Китайский театр — эстетический образ мира”, “Пекинская музыкальная драма”, ““Зеркало просветленного духа” Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра”, “Китайский театр и традиционное китайское общество”, “Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия)”.

Значні наукові дослідження щодо взаємовпливів мистецтв ознаменували 20-ті роки ХХ століття: Мерварт А. “Театр Индии — Новый зритель”, “Элементы народного творчества в классической драме Древней Индии”, “Сюжет “Сакунталы” в малабарской народной драме”, “Индийский народный театр”, Конрад М. щодо вивчення історії та мистецтва театрів Японії “Театр Но”, “Театр Кабуки”, “Японський театр”. У 1923 році була видана праця в перекладі російською мовою німецького дослідника Гагемана К. “Игры народов”, а також у 1935 році виходить відома робота культуролога Хейзінга Й. “В тени завтешнего дня”, що була перекладена сімома мовами, де науковець розмірковує про людську культуру, цивілізацію й можливості за допомогою духовності врятувати світ, а один з кроків до цього спасіння — повернення до традицій Сходу, його духовності, філософії, культури і мистецтва.

Після Другої світової війни інтерес до східних культур надзвичайно виріс, з’являються нові роботи про театри Індії, Китаю і Японії: Anan M. “The Indian Theatre”, Bowers F. “Japanese theatre”, Scott A. “The classical theatre of China”. Уперше відбуваються спроби компаративного аналізу мистецтва на основі вивчення різних культур. Професор Каліфорнійського університету Ерл М. написав книгу “Японська традиція в англійській та американській літературі”, а його колега Пронко Л-К. — “Театр Сходу і Заходу”, де вони розглядають театральне мистецтво Азії та його вплив на сучасний західний світ, аналізують можливості подальшого використання форм східного театру, автори досліджують життя і творчість видатних діячів ХХ століття.

Необхідно зазначити, що велика кількість вчених розглядає мистецтво театру, як деяку окрему галузь людської діяльності, майже не пов’язану з подіями конкретної історичної дійсності, соціальних трансформацій та суспільних потрясінь. На основі цього вони уявляють взаємодію культур, як різновиди використання окремих радше фрагментарних особливостей мистецтва, та в більшості випадків проводять дослідження, на жаль, у суто зовнішньому контексті. Під час такого підходу втрачається глибока сутність процесу взаємопроникнення та взаємодії культур у мистецтві, який може викликати певні протиріччя, а не протікати спокійно, але безперечним є те, що кінцевою ме-

тою та результатом цього є синтез мистецтв, як закономірний процес.

Виклад основного матеріалу. У своїй роботі “У тіні завтрашнього дня” Й. Хейзінг говорить про те, що на перетині XIX–XX ст. відбувся перелом у світогляді суспільства. Це відбулося одночасно з прощанням західного світу і, насамперед, європейця з багатьма ілюзіями, одна з них — міцність фізичного світу. Під тиском наукових відкриттів матерія змінювала звичні форми, витончуючись і погрожуючи зникнути зовсім, а сталий евклідовий простір здригнувся від появи нових теорій. Земля пішла з-під ніг. Наука “наблизилася до кордонів ментальних можливостей людини”, позбавляючи її “затишної реальності”, щоб “відвести душу на простій та зрозумілій картині світу, у якій пахне сіном і дзвенять трелі нічного птаха” [5, 271].

Саме в цей період інтелектуальні кола спостерігали захід сонця Європи, що приводило у відчай одних і спонукало інших до інтенсивних пошуків виходу з ситуації глухого кута. У цьому контексті хотілося б згадати роботу відомого німецького філософа Освальда Шпенглера “Закат Європи”, яка вийшла у світ 1918 року. У ній філософ говорить про те, що кожна цивілізація має свою душу, на першому етапі ця душа породжує мову, віровчення, мистецтво, науку й державу, на другому етапі душа раптово загвердіває, що призводить до занепаду й загибелі цивілізації. Молоді цивілізації розквітають, як квіти в полі [7, 151], старі нагадують гігантські висохлі дерева, які настобурчують свої гнилі сучки в незайманому лісі [7, 265].

Страх загибелі цивілізації ніби постійно відчувався в повітрі на початку XX-го століття, саме тому багато хто з освічених людей звернув свій погляд до філософії, культури та мистецтва Сходу. Пошуки виходу з глухого кута привели інтелектуалів до потреби опанувати філософію даосизму, моїзму, буддизму та “дзен”-буддизму, морально-етичного вчення конфуціанства, що давали відповіді на ті складні питання, на які західна філософія зі своїм раціоналізмом не могла відповісти.

Стрімкі кроки технічного прогресу не зробили людину більш щасливою. Коли ж під кінець Другої світової війни наука продемонструвала своє руйнівне безумство, людство жакнулося від результатів своєї діяльності й завмерло, опинившись на краю моральної та екологічної безодні, представивши на огляд найголовнішу ваду цивілізації в нестрим-

ному бігу до вдосконалення технологій — утрату цілісного бачення світу. Тоді, напевне, прийшло усвідомлення істини, висловленої Хейзінга Й. ще в середині 40-х років. На своє ж запитання “звідки можна очікувати порятунку?” він відповів: “Від Прогресу як такого очікувати його марно. Порятунком культури залежить від “поновлення духу”. І катарсис людини й людства може настати в процесі засвоєння високих духовних істин і внутрішньої аскези, яка проявляє себе в самовладанні та почутті міри. Шлях до цього пролягає в тому числі й через зустрічний рух різних релігій, а також через визнання “глибини східних вірувань” [3, 6].

Ім’я Едварда Гордона Крега, відомого англійського режисера й сценографа, художника-графіка, теоретика театру та журналіста, було також серед тих інтелектуалів, які шукали відповіді на питання, що турбували людство.

Європейське мистецтво другої половини XIX століття познайомилось з мистецтвом Сходу, з його своєрідною естетикою, більш того, відкрило одночасно для себе й особисті нові творчі можливості та невідомі йому до того часу виразні засоби. З’являється багато літератури про країни на Дальньому Сході, Китай, Японію, Корею, Бірму, англійці захоплюються японським мистецтвом, у пресі постійно обговорюються навіть правила підбору кольорів, художники-дизайнери у своїх роботах використовують прийоми японського живопису, інтер’єр будинків оздоблюють на східний манер, створюються меблі з урахуванням японського стилю, та виникає стиль “шинуа” (на китайський манер). Відомий англійський художник меблів Брюс Талберт робить також малюнки шпалер, шовкових тканин і витончених ситців, прикрашених квітами й виконаних у площинній манері, властивій японському стилю. Японське мистецтво протистоїть натуралістичному малюнку й усьому тому, чому видавав перевагу “вікторіанський” смак.

На перший погляд видається, що Гордон Крег був закоханим лише в європейське мистецтво. Статті про це можна було прочитати в його відомому журналі “Маски”, видавництво якого розпочалося 1908 року. Журнал містив багато публікацій про італійське мистецтво, у яких із захопленням Г. Крег відгукувався про італійський живопис, архітектуру, відому комедію “дель-арте”, і це справляє враження, що він суто європейський художник, далекий від східної екзотики.

Але так само Г. Крег уважно слідкував за всією тогочасною новою літературою про Схід, вивчав праці, що були присвячені східному сценічному мистецтву та традиціям східного театру.

Завдяки роботам японських майстрів у Європі відродилося давно забуте мистецтво художньої гравюри в кінці XIX століття. Саме тоді, в кінці 90-х років, які були часом змін, пошуків і неочікуваних відкриттів у мистецтві, заявляє про себе Крег-художник. Його роботи вражають своєю сміливістю відмови від усього звичного, що вважалося необхідним для гравюри. Насамперед, його графіку вирізняє строгий малюнок, митець намагається втілити задумане засобом мінімальних можливостей, не проводячи жодної зайвої лінії. Крег відмовився від прийнятої в гравюрі деталізації предметів, віддавши перевагу узагальненому образу без подробиць. Основне завдання, яке ставив перед собою Крег-художник, можна було б охарактеризувати двома моментами: передання руху та настрою. Рух, який представлявся режисеру основою театру, увійшов до його малюнків. Для театру, як він уважав, головна умова — рух: світла, акторів на сцені, декорацій (ширм), кольору, музики й самої драматичної дії. Саме рух, на його думку, створює атмосферу вистави, надає їй необхідної тональності й емоційного забарвлення. Так само кожний з його малюнків несе в собі особливий настрій: ліричний, сумний, веселий та безтурботний, а частіше тривожний [6].

Живопис Далекого Сходу, який на відміну від європейського, де присутня раціональна логіка перспективи, був реалістичним у деталях, але в цілому створював узагальнений алегоричний образ. Саме це дало Крегу розуміння того, що мистецтво може існувати в позачасовому просторі. Сценографію просторового мислення він убачав у мистецтві графіки: таку особливість митець спізнав після знайомства з далекосхідною гравюрою. У своїй сценографії режисер відмовився від прийомів європейського живопису, що водночас пов'язані з завданням створення просторової ілюзії, а також об'єму і світлотіні, натомість, він використовує прийоми японського живопису та віддає перевагу точці й обрису, що містять у собі не лише конструктивні, але й емоційні якості образу. Сприймавши естетичні принципи японської гравюри, режисер переносить їх на сцену, чим збагачує театральну сценографію.

Відмовившись у 1897 році від професії актора, Крег починає видавати журнал “Сторінка” й публікує в ньому свої малюнки. Майбутній режисер вирішив спробувати свої сили, як професійний художник-графік, який добре опанував техніку гравюри. Цей період життя Крега продовжувався недовго, усього три роки, а вже в 1900 році він повертається в театр і ставить свою першу виставу-оперу Перселла Г. “Дідона і Еней”.

Не є таємницею й те, що його художній талант, як відомо, допоміг у театральній роботі. Зважаючи на описання й фотографії мізансцен у спектаклях Гордона Крега, театральні критики відзначали, що своєю строгістю малюнка й досконалістю ліній ці роботи нагадують графіку. Майже всі малюнки й гравюри Крега причетні до театру — це ілюстрації до шекспірівських п'єс та ескізи до різних постановок. Малюнки розкривають зміст вистави й мають той самий зміст, що й режисерська експлікація. Окрім того, що самі малюнки представляють собою художню цінність, аналіз їх стилю, композиції може розкрити концепцію автора, як постановника майбутньої вистави.

На Крега як режисера справило значне враження знайомство з творчістю японської театральної трупи “Кавакамі”. Це перший японський театральний колектив, який було створено 1899 року, театру “Кабукі”, що виїхав за межі країни. Спочатку вони гастролювали в США (Чикаго, Нью-Йорк, Сан-Франциско), у 1900 році виступали в Парижі на Всесвітній виставці, у 1901 році відвідали Берлін, а згодом побували і в інших європейських містах. Їхні гастролі активно висвітлювалися в тогочасній пресі й завдяки екзотичним японським танцям, виконуваним актрисою Садакко, яка незабаром знайшла безпрецедентну популярність у очах європейської публіки, справили велике враження.

Особистий досвід режисера як художника, а також його знайомство з японською гравюрою та гастролі трупи “Кавакамі” в 1900 році дозволили йому зрозуміти специфіку умовності в мові театрального мистецтва, яка не наслідує дійсність, а передає її через деталь-символ.

Крег приєднується до нової течії в мистецтві — символізм. До символу в режисера було своє особисте ставлення. У своїй роботі “Мистецтво театру” він говорить: “Символізм не лише корінь усього мистецтва, але й коріння життя. Лише завдяки символам життя стає для нас можливим,

ми постійно їх використовуємо. Букви абетки — символи, що вживаються щодня суспільством. Нумерація теж символи. І хіміки, і математики користуються ними. Усі монети на світі — символи, і ділові люди цілком їм довіряють. Корона, і скипетр царів, і папська тіара — символи. У творах поетів, художників, архітекторів повно символів: китайські, грецькі, римські і пізні художники за часів Костянтина зрозуміли й оцінили символ. Музика зробилася зрозумілою лише завдяки вживанню символів, вона символічна за своєю сутністю. Усі форми привітання й прощання символічні й користуються символами, і останній знак дружби і прихильності, що надається померлому — це споруджений на його могилі символ” [1, 173–174].

У символізмі митця приваблював ліричний початок, а також можливість використання асоціативного мислення у формі образно-поетичних символів, що були засобами для передання емоційної ідеї. Досить часто митець наголошував на тому, що любить символ, як явище, що притаманне життю в цілому [6].

Графіка навчила режисера вибудовувати закінчені, цілісні та динамічні мізансцени. Кожний рух актора на сцені був строго вивіреним та передбаченим митцем таким чином, щоб усе, що відбувалося, зливалось у єдину, повну рухів та яскравостей картину. Після трьох років, які Крег присвятив професійній роботі над графікою, в 1900 році він знову повертається в театр і приносить з собою нові ідеї й думки, значна частина яких була підказана йому практикою художника.

Те, що режисер дізнався про стародавній театр Японії “Но”, йому дуже імпонувало, оскільки багато чого в цьому театрі перегукувалося з особистими ідеями. Він наголошував, що саме цей театр дуже захопив його. Про драму “Но” Г. Крег говорив, що вона прекрасна у своїй монотонності, є вільною від сильних емоцій, або гри з пристрастями, символізмом та одухотвореними натяками, що є, безсумнівно, високою умовною формою мистецтва, яка зберегла найкраще з того, що було в стародавній Японії, а саме мову, костюми, пози — усе залишилося таким, яким було вісімсот років тому, але попри все “Но” зберіг унікальне мистецтво маски [6, 55].

Ставлення до маски в режисера було специфічним: вона не цікавила його ні в її новій інтерпретації, як засіб, за допомогою якого можна передати роздвоєння психіки людини, не приваблювала, як

культурний феномен, її релігійне минуле теж було йому байдуже. Він бачив у ній суто театральний ефект, а саме можливість робити гру акторів та їх взаємодію на сцені більш універсальними та менш індивідуальними, ніж з відкритим обличчям. Режисер був проти натуралізму на сцені, він уважав це жахливим, на його думку, маска захищала актора від непотрібних емоцій. У масці театру “Но”, як наголошував режисер, відсутня щоденна метушня, вона ніби відсторонено спостерігає за всім, що відбувається навкруги, а от коли її одягає актор, вона “оживає”. У своїй статті “Артисти театру майбутнього” він говорить про те, що маска повинна повернутися на сцену, бо тільки з її допомогою можна передати експресію душі, що проявляється через експресію обличчя [6]. Безмежні можливості маски бачив режисер у театрі майбутнього. На його думку, чим значніше обличчя актора, тим швидше воно повинне перетворитися на маску, щоб заговорити, бо маска ніколи не поспішає, вона терпляче очікує й за найменшого впливу стає виразною, оживає й починає говорити [2].

Саме театр “Но” та його актори найбільш близькі до ідеалу Крега, хоча звісно, що його театральна теорія не зводиться лише до естетики “Но”. Говорячи про історію розвитку японського театру, Гордон Крег підкреслював те, що було близьким саме для нього: для вистав “кагура” (стародавні японські театральні вистави, подібні до середньовічних містерій, що започатковані від головного синтоїського міфу сонячного циклу та проводились у храмах чи в палацах на честь свят) будувались ритування у всіх провідних синтоїстських храмах, кожен з яких мав свій штат танцівників, пізніше до цього були ще додані лялькові вистави. На думку митця, звідси й почав свій розвиток японський театр, народжений актором, а не поетом, рухом, а не словом [1].

Близькою для Крега в театральній традиції Сходу була також театральна умовність — дія, де кожний жест, рухи актора перетворювалися на символ, умовний знак, який означував певну емоцію або ціле поняття. Саме ці принципи, вироблені протягом століть японським театром “Но”, імпонували митцеві. Він не визнавав натуралізму в театрі.

Крег захоплювався театром маріонеток. На його думку, мистецтво актора не завжди було досконалим, а от маріонетка була більш надійним матеріалом для акторської гри. Історичний досвід

східного театру говорить про те, що маріонетка завжди існувала поруч з живим актором, а інколи навіть отримувала над ним перевагу. Ритуальні церемонії не обходилися без неї, вона зображала божество, прославивши себе саме цим. Окрім того, вона змогла зберегти свою значимість та деяку таємничість настільки, що актору хотілося її копіювати. Яскравим прикладом цього може бути досвід становлення театру “Кабукі”, який скористався не тільки драматургією японського лялькового театру маріонеток “Бунраку”, але й багатьма його виразними засобами. У маріонетці Крег особисто відчував щось набагато більше, ніж сама лялька або прояв особистості, для нього маріонетка була представником прекрасного мистецтва й уламком з минулої цивілізації. Мовчання та покірність маріонетки — це дві невід’ємні частини її добродітності, як уважав режисер. Маріонетка кориться тому матеріалу, з якого вона зроблена, а в її мовчанні більше істинного життя та істинної поезії, ніж у багатослівних діалогах сучасного театру.

Один з принципів далекосхідної гравюри — вираження предмета частково замість цілого, внесення до твору співтворчості того, хто сприймає виставу, як необхідну умову її закінченості, — став провідним важелем крегівської сценографії. У своїх перших режисерських експериментах він відмовляється від археологізму та трюків, які обманюють зір. У барочній опері “Дідона та Еней” Генрі Перселла єдиною деталлю, яка визначала місце дії, був трон Дідони, прикритий зверху балдахіном і оточений решіткою, що ховалася в листі винограду. Розімкнений безкрайній простір далекосхідної гравюри та бездонний небесний простір першої крегівської вистави дивним чином співвідносилися на сцені консерваторії Хемпстеда. Трон цариці був розташований на фоні хмар, які в унісон емоційному станові героїв змінювали свій колір та ставали час від часу то блакитними, то яскраво-синіми, то ліловими, то багряними. Завдяки кольоровим фільтрам Крег створив сценічний живопис за допомогою світла й тіні. Такий ефект кольорового підкреслення настрою персонажів, який у стародавньому індійському театрі досягався за допомогою зміни різних пофарбованих задників, Крег отримує за допомогою технічних досягнень кінця XIX століття. Вибудовуючи кольорові композиції своїх вистав, режисер міг не притримуватися детально знакової кольорової системи чи форми якогось східного теа-

тру, але не викликає сумніву те, що він враховував цей театральний-історичний досвід [2].

У виставі “Дідона та Еней” натяком, а не детальним відтворенням, Крег як режисер вирішив сцену початку подорожі Енея. Замість корабля були відтворені лише контури, вертикальний рух щогл з прапором, що майорів, та багаторазове підняття вверх довгих списів вояків. Могутній акорд вертикалей, який пронизував стихію повітря й води, створював повне відчуття безвихідності та трагізму цього епізоду.

У фіналі червоні подушки на троні цариці змінилися на чорні. Колір трауру передбачав сумну долю Дідони. Царицю, яка вмирала від горя та розлуки, служки осипали листочками з рожевого паперу, які символізували пелюстки троянди. Сценічна метафора зростала та перетворювалася на поетичний образ великої сили — пелюстки вже падали з “неба” й покривали тіло Дідони, яка пішла з життя від любові до Енея, що її покинув.

Для постановки цієї опери Крег скористався реальною підказкою, а саме: у залі консерваторії Хемпстеда виник великий просценіум, висунутий у зал. Перероблюючи непристосований для сценічної дії концертний майданчик, він виніс дію Дідони й Енея в зал та зруйнував цим уже усталений стереотип взаємин з публікою, ніби в японському театрі “Кабукі”, події опери максимально наблизилися до глядачів.

На близькість крегівського рішення сценічного простору перших його спектаклів з графікою вказує рецензія на “Дідону та Енея” в пресі, “Тижневому огляді”, де про його сценографію відгукувалися позитивно й зазначали, що успіх оформлення сцени був у тому, що митець скрупульозно продумав так само, як і художник у гравюрі деталі світла й тіні, що привнесло у виставу трагічну простоту.

Режисер рішуче відмовляється від застарілих принципів постановки вистави, він у перших же експериментах відкинув використання куліс, мальованого заднього плану, рампи, переніс дію в деякий абстрактний світ — у країну мрій і фантазій. Один з критиків “Дейлі графік” у рецензії на виставу “Дідона та Еней” говорив, що Крег брав своє натхнення в японському мистецтві. Багато нового в європейській театральній практиці з’явилося навіть у перших постановках режисера. Окрім багатьох постановочних ефектів, він скористався масками й маріонетками. Так, жажливі маски з

пап'є-маше були в “Дідоні та Енеї”, де злі фурії, які символізували злий рок, переслідували героїв, а в ескізах до спектаклю “Маска любові” (постановка 1901 року) масок було набагато більше — учасники трагікомедії демонстрували свою нову техніку перевтілення та змінювали зовнішність на очах глядачів, одягаючи нові костюми й маски (ці техніки запозичені з японського театру). Зовнішністю китайської принцеси наділяє Крег свою королеву, у якої тяжке вбрання для голови було схоже на багаторясну пагоду, а з боків прикрашене дзвониками, на масці ж були зображені здивовані, асиметрично розташовані очі.

У виставі Хусмана й Мурата “Віфлеєм”, постановка якого відбулася в 1902 році, Г.Крег намагався пристосувати зал Імперського інституту в Кенсінгтоні, режисер знову будує просценіум, знищує ефекти акустики, облаштовує матеріалом з тенту стіни і стелю залу, перетворюючи його на природне подовження сцени. З режисерського погляду, він проводить аналогію з “Кабукі” до діви Марії з глибини залу по “ханаміті” (“ханаміті” — запозичення з театру Кабукі, це поміст, який ішов від сцени через увесь зал, у перекладі з японської означає “дорога квітів”, а точніше, “дорога головних героїв”). По ній повільно рухалася пишна процесія волхвів, одягнутих у яскравий одяг. До багаточисленної групи паломників режисер долучив музикантів, що грали на стародавніх інструментах, лялькаря, який тяг за собою маріонетку, жебраків-калік і злочинців з кривавими бородами. Увесь цей яскравий натовп піднімався на сцену з залу, наближаючи публіку до інтимного моменту народження бога-людини. Крег намагався подолати бар'єр між сценою й залом та максимально залучити образне мислення глядача й поєднати у творчому запалі емоційне дійство, гру акторів та реакцію глядачів.

Основою театру він уважав рух як конфлікт узагальнених категорій, і насамперед зорових. Режисер, передусім, відмовився від статичності сценічного простору — він модулює його відповідно до свого бачення. У його розумінні сценічний простір повинен бути універсальним, подібним до мікросвіту японської гравюри, а також уособлювати філософську категорію, що буде відображати суб'єктивний погляд творця вистави на світ.

Крег з великою повагою ставився до мистецтва гри у практиці “східного актора”, він зазначав, що східний актор зберіг у своєму мистецтві ті якості,

які західний давно втратив, і головне серед них — рух. Звертаючись до історії народження театру, Крег робить висновок, що сценічне мистецтво Заходу і Сходу розвивалося на основі руху. Режисер уважав, що задля творчого відчуття буття світу, його ритмічного феномену людство весь час користувалося найдоступнішим матеріалом — людським тілом. Ритуальні танці стародавніх народів перетворилися з часом на мистецтво, засноване на виразності рухів професійних виконавців, але якщо західний театр у процесі цивілізації пішов за драматургом, за літературою, то в східному театрі першість залишилася за актором і можливістю рухом тіла розповісти історію людського буття. Поза актора, його жести, пантоміма поширилася й на драматургію: вона містила в собі іноді більше інформативного початку, ніж мова. Кожен рух усе більше наближався до символу, який за подібністю до кожного знака мав певне ритмічне забарвлення таким чином, що гра актора могла бути зафіксована на папері, ніби музична партитура. Жести, пози стали основним будівельним матеріалом створюваного образу, який міг передаватися разом з дорогими костюмами нащадкам акторської династії. Дисциплінованість східного актора, його висока техніка й абсолютна відмова від повсякденного, особистісних амбіцій заради високого мистецтва — усі ці якості імпонували Крегу настільки, що він зводив їх у ранг ідеалу, забувши про західного актора як такого.

Режисер у своїх творчих пошуках увесь час опирався на практику театральної творчості східного актора, який, виходячи на сцену, повністю відмовлявся від себе, його жести, рухи, голос повинні були підкорятися мистецтву, театральний костюм і грим змінювали його настільки, що на сцені знаходився вже міфічний герой, дух якого жив у тілі актора. Досконалим фізично тіло східного актора було настільки, що вже не заважало вираженню внутрішньої сутності сценічного образу — символу. Такі погляди режисера на театральне мистецтво та сценічну гру, його захоплення історією східного театру та філософією дали поштовх до народження нових концепцій, а саме концепції “зверх-маріонетки”. За Крегом, “зверх-маріонетка” — це “актор + натхнення + егоїзм: полум'я боже й демонічне без чаду й випаровувань смертного роду людського” [8, 112].

Зверх-маріонетка, на думку режисера, повинна була мати чоловічий темперамент. Появу на

сцені жінок він уважав першою ознакою занепаду театрального мистецтва. Тільки чоловічому темпераменту, на думку Крега, надана особливість відсторонитися від своєї індивідуальності та показати сутність образу, наразі й жіночого, якщо це жіноча роль. Згадуючи кращі часи грецького, шекспірівського, східного театру, Крег вважає, що на сцені повинні грати лише чоловіки й маски. Жінки, як говорив він, досягли успіху завдяки їхньому відвертому костюму, а не таланту [9, 90]. Критично ставився Крег і до японських жінок-гастролерів Сада-якко й Ганако Оота, їхня майстерність, як зазначав режисер, якою захоплювалася європейська публіка, у традиційному значенні була ніякою. Відродження театру режисер бачив тільки в тому випадку, коли жінки залишають сцену. Лише безмовність та покірність, байдужість до особистої індивідуальності, а саме мистецтво зверх-маріонетки, зможуть піднести театр до вершин майстерності. За Крегом, з ідеєю зверх-маріонетки також пов'язана проблема театральної маски.

Історія постановки “Гамлета” в МХТ під режисерським керівництвом Крега вивчена досить ретельно. За архівними матеріалами та згадками свідків, митець своєрідно в цій постановці поєднав прийоми шекспірівського та східного театрів. Естетика порожньої сцени, яку сповідував Крег, має аналогію з двома театральними системами — шекспірівською та східною: підмостки в цих театрах перетворювалися на що завгодно — ліс, поле битви, палац, — і перетворення відбувалися миттєво. Достатньо було глядачу дати лише натяк — і фантазія, засновуючись на майстерності актора, перетворювала дерев'яну підлогу на бурхливе море чи квітучий сад небожителів. А у східній драмі час, не поспішаючи, рухався за епічною розповіддю драми й міг навіть повернутися в минуле, щоб показати, що було в іншому місці раніше чи які події передували сценічній реальності, усе це відбувалося миттєво, хоча в реальному житті потрібні були б дні, тижні, місяці та навіть роки.

У загальній композиції крегівського “Гамлета” час і простір повинні були доповнювати один одного в такій самій відповідності, як це відбувалося в шекспірівському чи східному театрі. Думками Крега упередив майбутню теорію монтажу епізодів у мерхольдівських та брехтівських спектаклях. У мистецтві ХХ століття поєдналися західний і східний способи мислення та театральної думки.

Постановочні вирішення в спектаклі “Гамлет” Крег підкоряє зворотній перспективі, магію якої він перейняв від японської гравюри. Просторова система спектаклю орієнтувалася на фігуру центрального персонажа й мала точку сходження в зал до глядача; ширми, які рухалися по сцені, а саме їхня вертикальна площина, повинні були освітлюватися так, щоб вирізнялися лише контури. Крегу хотілося перенести на сцену знайдений ним у гравюрі драматизм ліній і площин, які б віднесли уяву глядача в ірреальний світ.

У самій системі його спектаклю простір став так само реальним, як і людина. Ні актор, ні навколишній світ не претендували на те, щоб бути такими, як у житті, реальністю для Крега була сама реальність сцени, помножена на безкінечну величину вигаданого.

У своєму бажанні підкреслити, що “Гамлет” — це трагедія духу й матерії, яка розігрується за межами часу і простору, Крег на перший план дії виніс специфічні театральні прийоми та їхнє втілення, він висунув глибоко в зал просценіум, знищив завісу й значну роль відвів слугам просценіуму. За його сценарієм, робітники сцени в сірому під колір ширм одязі повинні були з'явитися перед самим початком дії й на очах у глядачів пересувати ширми та встановлювати світло. Вони таким чином проводили підготовку сцени для гри акторів, у їхній обов'язок входило тримати в руках невеличку лампу, як у китайському чи японському театрі, й освітлювати час від часу акторів, залежно від того, на що глядачам потрібно було звернути увагу. Більше того, для слуг просценіуму відводилася філософська роль безтілесної сірої маси придворних, серед яких багато шпигунів і зрадників. У пильних інквізиторських костюмах вони непомітно припадали до стін і підслуховували, зливаючись з декорацією, та візуалізували метафору “стіни мають вуха”. Так сам режисер бачив картину життя Гамлета в жахливій атмосфері палацу, де панувала підступність, підлість та зрада.

У деяких сценах Крег одночасно з акторами використовував і рухливі фігури маріонеток. У сцені Полонія і Гамлета з II акту в глибині освітленого коридору повинна була з'явитися маріонетка-Гамлет, яка б повільно рухалася і, наближаючись до авансцени по кривій, поступово спинялася, і все зростала до найбільших розмірів. У той час, коли Полоній поспішає до Гамлета, передній план

сцени занурюється в темряву, залишається освітленим тільки коридор. За декілька хвилин до їхньої зустрічі режисер уводить прийом переключення світла, на перший план різко вривається яскравий промінь, що перерізає сцену, сліпить очі глядачу й не дає можливості роздивитися, що відбувається в глибині сцени. Використовуючи цей прийом, Крег робить заміну Гамлета-маріонетки Гамлетом-актором, який повинен був повільно з'явитися знизу на сходах, читаючи книгу [4, 82]. Такий театральний прийом використання актора на передньому плані й рухомої маріонетки, виконаної у масштабному зменшенні, позаду, відомий у театрі “Кабукі”, це прийом монтажу великих і далеких планів у кіно, прийом, який стискає час та простір п'єси до сценічного хронометражу. Таким різким переключенням планів і ритму дії Крег намагався створити видиму пульсацію думки Гамлета. У пошуках нового театального стилю, який зміг би висловити “нереальність” цієї постановки, Крег синтезував прийоми східного театру й шекспірівського, які виявилися близькими в розумінні сценічної умовності.

Для того щоб створити свій театр, Крегу потрібні були власні актори, виховані на основі пред'явлених ним умов до мистецтва актора, які б поділяли його ідеї й погляди. Гордону потрібна була своя театральна школа. Ця думка з'явилась у нього давно, ще на зорі режисерської діяльності. Тільки на початку 1913 року у Флоренції у нього з'явилась власна студія, невеликий театр — “Арена Гольдоні”. Студію режисера можна охарактеризувати, як творчу майстерню чи лабораторію, щоб яскравіше підкреслити її експериментальний характер. Це був закритий навчальним закладом зі своїм жорстким статутом, учням не дозволялося розповідати про те, що відбувається в межах “Арени Гольдоні”. У програму навчання, яку сформував Крег, увійшли рух, гімнастика, мімодрама, імпровізація, танці, вивчення церемоній та поз, фехтування, вокал, музика, мовлення. Окрім того, були додані для вивчення такі дисципліни, як малюнок, живопис, скульптура, оформлення сцени, моделювання й виготовлення костюмів, вивчення постановки, освітлювання, виготовлення макету, проектування маріонеток різних розмірів та їх виготовлення і ляльководення.

Крег приділяв велике значення вивченню історії театру. Його учні повинні були оволодіти частко-

во археологією й навчитися відновлювати всі типи театрів минулих епох і далеких країн. Він сподівався, що силами студії буде укомплектований музей, у який він хотів передати свою колекцію книжок, рідкісних документів, музичних інструментів, а також численну колекцію маріонеток з Конго та Ліберії, з Індії та Японії, з Бірми та острова Ява.

У своїх вимогах до актора Крег як режисер був строгим, він уважав, що в основі акторської майстерності повинна лежати висока техніка, така сама, як у акторів східної школи. Тому саме в його програмі навчання було багато дисциплін, укладених на основі вивчення техніки східного актора. Режисеру хотілося б, щоб актор оволодів кожним м'язом свого обличчя й тіла, щоб він був схожим на гарно налаштований музичний інструмент. Головне в його концепції — це рух, він приймає лише ту драму, яка ще в Стародавній Греції отримала назву “дійство”, і наголошує на її англійському еквіваленті — “movement” (рух), наповнюючи це поняття разом з сюжетом усіма засобами акторської виразності. Приклад такого театру він бачив на Сході, де над п'єсою іноді працював цілий цех драматургів, створюючи сценарій, у якому кульмінаційні моменти висловлювалися в русі, а словам відводилася другорядна роль.

За Крегом, у рухах знаходиться основа театру, а саме його синтетична природа, рухи актора, як музична фраза, повинні бути підкорюватися ритму. Навчання студійців рухам повинне було проходити на основі ритмічної імпровізації, яку й здійснювали в студії за допомогою музичних інструментів, більшість яких була зі Сходу. Як відзначала А.Г.Образцова: “Тлумачення поняття “дія” в сучасному театрі допомогло Крегу одночасно проникнути в самі основи природи художнього синтетизму, дія була істинним джерелом синтезу, силою, що зближує, об'єднує всі компоненти сценічного шоу, яка змушує їх максимально виражати себе і в той же час вступати в необхідну залежність один від одного” [2, 287].

Перша світова війна припинила творчі пошуки режисера, студія перестала існувати. У журналі “Маріонетка” Крег опублікував свої п'єси для лялькового театру, які почав писати під час війни, і навіть мріяв перетворити Арену Гольдоні на ляльковий театр. Досить красиво писав Крег про зустріч і необхідність інтеграції двох культур: Схід і Захід повинні коли-небудь зустрітися. Тоді вони покажуть

один одному свої мелодії, вірші, картини. Один не повинен засуджувати іншого [6, 64].

Висновки. Теорія і практика Г. Крега в історії театру відіграє не останню роль, у ній відчувається ідеалізм основних філософських позицій режисера як творчої особистості, так і митця. Не викликає сумніву й те, що до традицій східного мистецтва і театру Крег звертався з метою запозичення тих живих форм, які могли би послужити у справі створення нового театру. На його думку, традиції, перевірені часом, могли стати міцним фундаментом творчого експерименту.

Беззаперечно, японське мистецтво й театральні традиції Сходу підказали режисеру нові ідеї, допомогли сформулювати нові теоретичні положення для європейського театру. На це вказують зауваження, які зустрічаються в його роботах. У виданнях самого Г. Крега, журналах “Маска” й “Маріонетка”, досить часто розміщувалися статті про театр Сходу, рецензії на книги про нього, нерідко у своїх статтях Крег посилається на театральні традиції Сходу, пригадуючи театри Індії, Японії,

Камбоджі, Бїрми, але звертання ці небагатослівні, радше вони є фрагментарними та розрахованими на поінформованого читача сходознавця.

Важливими факторами, які вплинули на формування нових творчих поглядів режисера, були мистецтво і культура Сходу.

Крег вірив у те, що нове самостійне мистецтво театру може виникнути тільки на основі новаторства, яке містить у собі живі знання театрального минулого та синтезу всіх досягнень європейської та східної культури. Експерименти Крега, які здійснилися на початку ХХ століття, його теоретичні концепції просторової побудови спектаклю, нової сценографії (освітлення, умовності, образності та музичного супроводу), акторської гри та філософії зверх-маріонетки, темпоритму самої вистави, що було для європейців новою театральною технікою, сутільно вплинули на все театральне мистецтво ХХ-го століття та знайшли своє відображення у творчості видатних режисерів Брехта Б., Меєрхольда В., Рейнхарта М., Таїрова О. та багатьох інших.

Література / References:

1. Крег Г. Искусство театра. СПб.: 1912. 176 с.
2. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. 333 с.
3. Серова С. А. Китайский театр — эстетический образ мира. Ин-т востоковедения. М.: Вост. лит., 1985. 168 с.
4. Чушкин Н. Н. Гамлет-Качалов. М.: Искусство, 1966. 360 с.
5. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. Homo Ludens. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
6. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997. 153 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 151, С. 265. Т.1. 663 с.
8. Craig E. G. On the Art of the Theatre. L., 1924. 280 p.
9. The Mask, 1910–11, v.3, P. 90.
1. Kreh H. Yskusstvo teatra. SPb.: 1912. 176 p.
2. Obratsova A. H. Syntez yskusstv y anhlyiskaia stsena na rubezhe XIX–XX vekov. M.: Nauka, 1984. 333 p.
3. Serova S. A. Kytayskiy teatr — estetycheskiy obraz myra. Yn-t vostokovedeniya. M.: Vost. lyt., 1985. 168 p.
4. Chushkyn N. N. Hamlet-Kachalov. M.: Yskusstvo, 1966. 360 p.
5. Kheizynha Y. V teny zavtrashneho dnia. Homo Ludens. M.: Prohress, 1992. 464 p.
6. Shakhmatova E. V. Yskanyia evropeiskoi rezhyssury y tradyt-syy Vostoka. M., 1997. 153 p.
7. Shpenhler O. Zakat Evropy. Ocherky morfologyy myrovoi ystoriyy. M., 1993. P. 151, P. 265. T.1. 663 p.
8. Craig E. G. On the Art of the Theatre. L., 1924. 280 p.
9. The Mask, 1910–11, v.3, P. 90.

Демещенко Виолетта Валерьевна

Восточные мотивы в эстетике нового театра Гордона Крега

Аннотация. Статья является попыткой переосмысления творчества известного английского режиссера, художника, сценографа и журналиста Гордона Крега, который в своей профессиональной деятельности предпочитал использовать традиции восточного театра (Китая, Индии, Японии) и их эстетику.

Исследование взаимодействия и взаимовлияния театральных культур Запада и Востока с научных позиций как в современном искусствоведении, так и в театроведении и сегодня остается актуальным. Особенный интерес

вызывают процессы взаимопроникновения театральных культур, логическим завершением которых является творческий синтез.

В статье раскрываются этапы творчества выдающегося режиссера Гордона Крэга с акцентом на его театральных экспериментах.

Ключевые слова: театр, режиссура, спектакль, восточный театр, актер, актерская техника, графика, японская гравюра, сценография, символизм, марионетка, маска.

Violeta Demeshchenko

Oriental Motives in the Aesthetics of the New Theater of Gordon Craig

Summary. *The article is an attempt to rethink the creativity of a well-known English director, artist, screenwriter and journalist Gordon Craig who, in his professional work, preferred the traditions of the Eastern Theatre (China, India, and Japan) and their aesthetics. Also, the director was fond of the ideas of symbolism, with the help of which in his opinion in theatrical performances it was possible to use effectively the forms of figurative poetic and associative thinking, which, in his opinion, were the means of transferring an emotional idea.*

The study of the interaction and mutual influence of theatrical cultures of "West" and "East" with scientific positions, both in contemporary art history and in theatre studies, remains relevant today. In their research, art historians address not only individual phenomena of culture and art, but also study them, comparing traditions, in particular theatrical ones. Particularly interesting are the processes of interpenetration and mutual influence of theatrical cultures, the logical conclusion of which is creative synthesis.

The needs of contemporary art theatrical practices confirm the scientific idea that the opposition of the European theatre to the East has long been not traditional. The article also reveals the stages of creativity of the prominent English director Gordon Craig, with an emphasis on his theatrical experiments through the prism of oriental art, as well as how the director's work as a whole influenced the formation of a new aesthetic tradition of the European theatre of the twentieth century.

The theory and practice of G. Craig in the history of the theatre plays no role, it sees the idealism of the main philosophical positions of the director, both the creative person and the artist. There is no doubt that in the tradition of oriental art and theatre, Craig sought to borrow those living forms that could serve the creation of a new theatre, in his opinion traditions verified by time, could become a solid foundation for creative experimentation. Craig believed that new independent theatre art could arise only on the basis of innovation, which includes the living knowledge of the theatrical past and the synthesis of all the achievements of European and Eastern culture. Craig's experiments, conducted in the early twentieth century, his theoretical concepts of spatial construction of a spectacle, a new stage design, acting game and the philosophy of the super-puppets, which was a new theatrical technique for the Europeans, entirely influenced the entire theatre art of the twentieth century.

Key words: *theatre, directing, oriental theatre, performance, actor, acting technique, graphics, Japanese engraving, scenography, symbolism, puppet, mask.*

УДК 008
ORCID 0000-0001-6236-0907

НОМО MANIFESTANS, АБО МИСТЕЦЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУСПІЛЬНИХ ЗРУШЕНЬ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Буценко

Олександр Алімович

старший науковий співробітник
Інституту культурології
Національної академії
мистецтв України

Буценко

Александр Алимович

старший научный сотрудник
Института культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Oleksandr Butsenko

Senior research fellow,
Institute for cultural research
National Academy
of Arts of Ukraine

***Анотація.** У статті розглядається взаємозв'язок між різними методами пізнання сучасного світу й процесів, що відбуваються в ньому, зокрема, суспільних зрушень початку ХХІ століття, які досліджуються за допомогою використання різного інструментарію: мистецької інтерпретації, соціологічного аналізу, філософського осмислення та історичної оцінки. Аналізуючи творчу інтерпретацію “соціального контексту” на прикладі мистецьких робіт сучасного каталонського художника Антоні Міро, автор статті показує, як у формах художнього самовираження конденсуються думки та висновки суміжних гуманітарних дисциплін — соціології, філософії, історії, — наявні в суспільному мисленні доби.*

***Ключові слова:** інтерпретація соціального контексту, колективний образ, солідарність, протестний рух “люди на вулиці”, простір-час.*

***Актуальність дослідження** пояснюється потребою простежити й проаналізувати тісний зв'язок між творчими пошуками сьогоденного митця та дослідженнями соціологів, філософів та істориків з метою осмислити й оцінити суспільні процеси, що набувають глобальних рис.*

***Метою** дослідження є показати на прикладі творчості відомого каталонського художника Антоні Міро, зокрема його художньої серії “Mani-Festa”, багатовимірність сучасного мистецтва й здатність митців інтерпретувати на естетичному та емоційному рівнях актуальні проблеми, які розглядають суміжні галузі гуманітарної сфери: філософія, соціологія, історія.*

***Виклад основного матеріалу.** Якщо застосувати вислів сучасного литовського філософа Леонідаса Донскіса про те, що “часто класична література краще розкриває організовані форми влади та керівних структур у світі, ніж праці з політичної філософії” [1, 9], до образотворчого мистецтва, можна сказати, що мистецтву у своїх образах, кольорах, формах, деталях часто більш сконденсовано й емоційно висловлює та інтерпретує ті висновки й думки, власне, той контекст, який намагаються розкрити та осмислити сучасні філософія, соціологія чи історія. Тому цілком справедливим постає визначення “інтерпретатор соціального контексту” [2, 10], як схарактеризував каталонського митця Антоні Міро (нар. 1944 р.) президент Королівської академії мистецтв Сан Карлос (Валенсія) Ромá де*



ла Кальє в передмові до альбому “Mani-Festa”, виданого до однойменної виставки творів митця, що відбулася наприкінці 2015 року у Валенсії. Роботи художника, представлені на виставці та в альбомі, дозволяють простежити певні типологічні тенденції, притаманні суспільним зрушенням початку XXI століття, відзначені в працях дослідників цих процесів з погляду філософії, соціології чи історії.

Згадане визначення “інтерпретатор соціального контексту” стосується не лише серії “Mani-Festa”, яку ми розглядатимемо нижче, а всієї творчості А. Міро, починаючи з 1960–1980-х років, коли ним були створені перші тематичні серії, такі як “Голод” (“La Fam”, 1966), “Божевільні” (“Els Bojos”, 1967), “В’єтнам” (“Vietnam”, 1968), “Людина” (“L’Home”, 1970), “Чорна Америка” (“Amèrica Negra”, 1972), “Людина, що тікає” (“L’Home Avui”, 1973), “Долар” (“El Dòlar”, 1973–1980), “Малювати малярство” (“Pinteu Pintura”, 1980–1990) та ін. Усіх їх, різних за тематикою, технікою, формою, колористикою, матеріалами (деякі серії виходили за межі живописних чи графічних робіт, доповнюючись інсталяціями, скульптурами, композиціями з дерева чи металу), об’єднує саме це інтерпретування соціального контексту, коли митець увиразнює актуальні суспільні проблеми, використовуючи прийоми оксиморону, метафори, метонімії чи синекдохи за допомогою кольору, форми, техніки, матеріалу, цитування. “Антоні Міро — унікальний представник арту. Він постає перед нами великим каталонським художником, здатним заново указати на ментальні, етичні й духовні мости Європи”, — написав про художника литовський філософ Леонідас Донскіс [3, 48]. І не випадково, що деякі тематичні серії А. Міро не просто перегукуються з літературними чи філософськими працями нашого часу,



а піднімаються на їхній рівень, дозволяючи глибше й, можна сказати, наочніше побачити актуальні проблеми. Так, “серію... “Малювати малярство” можна поставити на рівень антиутопій Є. Замятіна, О. Гакслі, Д. Орвела та Е. Берджеса... Усі автори використовували схожі прийоми художнього вираження в різних жанрах — алегорію, алюзію, гротеск, гіперболу, цитування, соціальну сатиру. І якщо згадані автори антиутопій “шукають те, що відкрили у своїх працях із соціальної та політичної філософії такі мислителі двадцятого століття, як Ханна Арендт, Сімона Вейл, Льюїс Мамфорд, Ісає Берлін і Лешек Коляковські”, то образи А. Міро певною мірою випереджають висновки М. Кастиельса, Ф. Фукуями чи Н. Хомського” [4, 97].

Серія “Mani-Festa”, яку склали роботи, створені А. Міро в період 2012–2015 років, натхнені подіями та новинами з різних куточків світу, представляють ніби “свідчення нового витка спіралі, що впливає із ситуації, спричиненої насправді якнайдикішою й найпотужнішою глобалізацією” [5, 9]. Самі тільки назви творів створюють відчуття всесвітнього калейдоскопу, де зображення швидко змінюють одне одного, складаючись у строкату й багатобарвну картину загального феномена: “Парасолькова маніфестація в Гонконгу”, “Валенсійська весна”, “Мані-Палестина”, “Мані-у-Римі”, “Туреччина повстає”, “Ні! у Нікосії”, “Протести в Бразилії”, “Арабська весна”, “Незалежність”, “Україна 2014”, “Права людини”. Так, попри різні країни, навіть континенти, події, представлені в ху-



дожніх образах, мають один спільний знаменник: “виснаження, безнадія, марність колишніх способів існування”, як зазначає британський письменник і публіцист Рана Дасгупта і додає: “У багатьох сферах сучасного світу не залишилося більше ілюзій, що ця система може запропонувати життєздатне майбутнє” [6, 2/11]. Таку думку поділяє й відомий філософ і соціолог Зигмунт Бауман: “Якби Маркс та Енгельс, дві гарячі, запальні молоді голови з Рейнландії сіли б сьогодні писати свій маніфест, через майже два століття потому, вони б цілком могли почати з видозміненої думки, що “привид блукає планетою, привид обурення...” Причин бути обуреним, справді, достатньо — можна припустити, однак, що спільним знаменником різноманітних первинних спонук і ще численніших приток на їхньому шляху, є образливе відкриття нашого невігластва й безсилля, що позбавляє нас самоповаги та гідності (ми й гадки не маємо, що повинно статися, як і жодного способу уникнути цього). Колишні, нібито запатентовані способи розв’язання життєвих проблем більше не спрацьовують, а нових та ефективних немає чи жахливо мало. Так чи так, є обурення й показано спосіб, щоб його наслідувати чи випустити на волю: вийти на вулиці та захопити їх. Резерв для вербування потенційних “захоплювачів” величезний і щодня збільшується” [7, 77]. Очі персонажів Міро, незалежно від того, де відбувається дія, світяться однаковою рішучістю — протесту, прагнення змін, готовністю до самопожертви. Художник, як і в багатьох інших випадках, використовує вербальні засоби для посилення ефекту і спрямування глядача в правильному напрямку. І назва всієї серії “Mani-Festa” виконує саме таку функцію — розкладаючи слово на складові, митець ніби наголошує, що йдеться про об’єднання людей

у якомусь високому, святковому пориванні, коли “вища мить піднесення особистості ототожнюється з подоланням власне індивідуальності, переходом її в солідарність” [8, 251].

Ще у своїй праці “Про божества Сократа” Луцій Апулей писав: “Люди поодинокі смертні, разом — вічні”. Вдивляючись у обличчя персонажів А. Міро, хочеться повторити за Р. де ла Кальє, що “колективний прояв стає образом боротьби за права” [9, 7]. Це, безперечно, колективний образ якоїсь духовної спільності, що виникає навколо єдиної мети, яка об’єднує людей різного походження, різних професій, національностей, віку. “Дивовижно дурманне відчуття спільності — а, можливо, хоч і зарано казати, хто знає — солідарності. Зміна, що відбувається, означає кінець самотності. І вимагає небагато зусиль, щоб утілитися — менше, ніж для того, щоб поміняти “т” на “д” у цьому огидному слові “solitarity” (“самотність”). Солідарність за вимогою, що триває стільки (і не хвилиною більше), скільки існує ця вимога. Солідарність не так у спільному виборі причини, як солідарність у існуванні причини; я, ви і всі ми (“ми”, тобто, люди на площі) маємо ціль, а життя набуває сенсу” [10, 139–140].

Як справедливо зазначає Валентина Судакова, аналізуючи поняття “солідарних відносин”, “сутнісною ознакою солідарності є фактор ЄДНОСТІ, згуртування, поєднання навколо якоїсь потреби, інтересу, ідеї, образу, мети тощо”, а далі справедливо зауважує, що “поняття єдності, на наш погляд, не має безперечної пояснювальної сили...” [11, 184]. У диптиху “Україна 2014” А. Міро демонструє, мабуть, вищий ступінь протестного об’єднання, що виникає на запалі революції й здатне протистояти її пекельному полум’ю: кілька постатей на палаючому Майдані Незалежності передають весь трагізм і велич ситуації. “Багатьом ветеранам “Солідарності” Майдан видався тим дивом, яке вони й не сподівалися колись знову побачити у своєму житті. Таке загальне об’єднання триває недовго, і небагатьом довелося пережити той момент. Так само, як у Польщі в 1980-му, це становило, за визначенням Ханни Арендт, “скарб революції”, “який за найрізноманітніших обставин раптово й несподівано з’являється й знову зникає за всіляких загадкових обставин, немов якась фата-моргана”. Цей скарб був “поза перемогою чи поразкою” [12, 116–117].



“Майдан продемонстрував рідкісне подвигництво громадянського суспільства: не тільки протестний рух, а й такий собі паралельний поліс” [13, 62]. Паралельність або протистояння двох світів — того, який прагне змін, і того, який намагається зберегти статус-кво — проявляється в протиставленні дійових осіб у роботах А. Міро серії “Mani-Festa”: учасників подій (“Люди висипали на вулиці, на міські площі. Спершу це сталося на Вацлавській площі в Празі ще 1989 року. Потім відбувалося в кожній столиці країн радянського блоку. І дійшло до відомого київського майдану” [14, 139]) і силових структур, що не дають тим змінам здійснитися. Роботи такого спрямування мають окремі назви — “Репресії в Греції” (поліцейські в шоломах, зі щитами переслідують людину, що вже пересувається навкарачки), “Студенти у Валенсії” (перед шерогою поліцейських, з яких видно тільки двох, юнак, вийшовши наперед із натовпу, щось артистично показує, тримаючи в руці червону парасолу), “Валенсійська весна” (двоє поліцейських намагаються схопити чи відштовхнути дівчину), “Поліція в Уесці (Арагон)” (поліцейські з кийками насуваються на маніфестантів), “Поліція в Каїрі” (поліцейські зі щитами, вочевидь, захищаються від граду каміння), “Поліція в Лісабоні” (поліцейські, обійнявши руками, утворили кордон для маніфестантів), “Поліція у Франції” (на передньому плані двійко поліцейських: один прикривається щитом, другий готується стріляти гумовою кулею), “Заворушення в Римі” (на червоному тлі постаті маніфестантів, що вступили в сутичку з поліцейськими), “Поліція в Мехіко” (таке саме червоне тло, на якому видно постаті маніфестантів, на передньому плані — сутичка між двома поліцейськими та маніфестантом

у балаклаві), “Поліція в Ріо-де-Жанейро” (загін поліцейських наступає, затулившись щитами, один із поліцейських стріляє в беззбройного маніфестанта з наплічником), “Сили боротьби з заворушеннями (Марокко)” (поліцейські кийками лупцюють маніфестантів). Основні тони цих робіт — червоний, колір полум’я, і сірий, колір криці. Сили стримування, хоч би в якій країні чи місті це відбувалося, оснащені та озброєні по-сучасному, їхні однострої також дуже схожі, так ніби йдеться про загальний глобальний процес, коли “втративши віру в звичний порятунку “згори” (тобто, з боку парламенту та урядових структур) і шукаючи альтернативні способи організації належних дій, люди тягнуться на вулиці” [15, 77], а ті, хто “нагорі”, просто не уявляють можливість альтернативи (“Ми живемо у світі без альтернатив. Цей світ пропонує єдину реальність і ставить тавро божевільного — чи, в кращому разі, дивака — на кожному, хто вважає, що альтернатива існує для всього, зокрема навіть для найкращих моделей управління та найрозумніших ідей” [16, 11]) і захищають безальтернативність за допомогою силових структур, страху, заборон, офіційних засобів масової інформації, пошуків внутрішніх і зовнішніх ворогів і навіть убивств — як це блискуче показав у своєму романі “Прозріння” (2004) лауреат Нобелівської премії з літератури, португальський письменник Жозе Сарамаго.

“Люди на вулиці” — чітко прописані персонажі першого плану на картинах А. Міро — це ніби верхівка айсбергу, що за ним прочитується другий, неясний колективний план, без якого, однак, перший план був би неможливий. Якщо вжити сучасні технологічні терміни, можна сказати, що персонажі першого плану — це дійсність офлайн, яка



в сучасних умовах без онлайнного підґрунтя була б просто неможливою. “Ця революція, що почалася з “Фейсбуку”, була б неможливою без нього. Через “Фейсбук” і “Твіттер” повідомляли, хто потребував допомоги, якої саме й де, хто був поранений чи неушкоджений, живий чи загинув... Технологічна революція створила ситуацію, описану Гегелем як момент, коли кількісні зміни стають такими великими, що переходять у якісні, коли зміни величини стають змінами сутності...” [17, 134–135]. На деяких картинах серії “Mani-Festa” персонажі тримають у руках мобільні телефони, що може означати в багатьох випадках їхню присутність у віртуальному просторі. “Нові технології пришвидшують також розвиток *соціальних просторів віртуальної реальності*... Ключовою просторовою ознакою мережевого суспільства є мережевий зв’язок між локальним і глобальним” [18, XXIX, XXXV].

“Революція 2014 року поклала край добі постмодерну в Україні. Ми й досі не знаємо, як осмислити цю нову реальність”, — написав російський історик Ілля Герасімов [19, 36]. Можна сказати, що змінилися “постмодерні умови”, як це назвав англо-американський географ і антрополог Девід Гарві, що було спричинено стисненням простору-часу. Таке стиснення персонажі А. Міро наче відчують фізично, долаючи невидимі переходи. “На Майдані люди відчули те, що фізики... намагалися пояснити в минулому столітті: час і простір не існували нарізно, а були взаємопов’язані” [20, 81]. На час і простір у серії “Mani-Festa” вказують тільки назви робіт, де й коли відбувається дія, можна вгадати ще по окремих деталях: прапори, гасла, частини одягу. Загалом, ми розглядаємо наче вели-

чезну глобальну сцену, де все постає одночасно й сконденсовано — від площі Тяньаньмень у Пекіні до Ла Рамбли в Барселоні, від охопленої полум’ям людини в Тибеті до Майдану Незалежності (“Подібно до Тибету з низкою самоспалень, Україна стала лакмусовим папірцем у плані нашої політичної та моральної чутливості. Скільки ще смертей і трагедій потрібно, щоби привести нас до тьми?” [21, 25]). На думку іспанського соціолога Мануеля Кастельса, годинниковий час індустріальної доби поступово змінився так званим “позачасовим часом”, що “настає тоді, коли в певному контексті, такому як мережеве суспільство, відбуваються систематичні відхилення в послідовному порядку соціальних практик... Втрата послідовності породжує недиференційований час, який дорівнює вічності” [22, XL–XLI, 494]. Можемо узагальнити: вище наведена сентенція Апулея цілком правильна?

Утім, роботи серії “Mani-Festa” залишають питання відкритим — що тепер? “Бо нічого не гарантоване... Можливо, ця революція завершиться так само жалюгідно, як і Помаранчева революція, що, як виявилось, і не була зовсім революцією” [23, 252]. Загальну тенденцію дуже чітко окреслив З. Бауман, означивши проблему й вказавши на непередбачувані наслідки: “Люди на вулицях передвіщають зміну. Та чи сигналізують вони про перетворення? Перетворення означає більше, ніж проста зміна: “перетворення” — це перехід з “тут і зараз” до “там і тоді”, — але стосовно людей на вулицях чи міських площах, то існує тільки “тут і зараз”, звідки вони бажать утекти, а “там і тоді”, куди вони прагнуть, у кращому випадку огорнуте туманом. Люди захоплювали вулиці в надії знайти

альтернативне суспільство. А знаходили досі тільки засоби позбутися існуючого суспільства; або якщо точніше, позбутися однієї з рис того суспільства, на яку миттєво спрямовувалося їхнє розсіяне обурення — образа, роздратування, гнів і лють. Наче команди підривників, люди, що захоплюють вулиці, непохибні чи майже. Утім, вади виявляються тоді, коли територію очищено, і настає час закладати підмурок і зводити нову будівлю. Ці вади походять з того самого джерела, якому команди підривників завдячують своєю моторошною ефективністю: зі строкатості, суперечності й навіть несумісності інтересів, застиглих на час руйнування, але повернутих до життя і проявлених, щойно роботу завершено; а ще з дивовижного примирення непримиренного через синхронізацію почуттів, які, як відомо, легко викликати завдяки їхній схильності спалахувати та згасати — причому ці спалахи та згасання набагато швидші за той час, що потрібний для проектування та побудови альтернативного суспільства, у якому єдиною причиною для людей заповнювати вулиці став би вияв насолоди від спільності та товариськості” [24, 143].

Висновки. Будь-який жанр і різновид образотворчого мистецтва несе на собі відбиток свого часу й соціального середовища, що, як правило, виходить далеко за межі локальних соціально-культурних тенденцій. Інтерпретуючи соціально-культурний контекст, митець свідомо (як у випадку з А. Міро) чи інтуїтивно (на рівні колективної

підсвідомості) вкладає у свої твори(за допомогою кольору, форми, деталей, сюжету, матеріалу) сконденсоване вираження (прочитання) існуючих ідей, теорій чи уявлень. Часом саме мистецький твір дозволяє краще зрозуміти множину різних поглядів на певне явище, узагальнити, на перший погляд, місцеві відмінності, знайти типологію в явищах, що відбуваються в різних країнах. У даному випадку йдеться про оцінку соціальних зрушень початку XXI століття, які знайшли оцінку в цитованих працях істориків, філософів та соціологів, а також були творчо інтерпретовані каталонським митцем. Прочитання сучасного мистецтва важко або й неможливо зробити без залучення суміжних досліджень у гуманітарній сфері, які, своєю чергою, можуть отримати глибшу і більш творчу інтерпретацію завдяки пошукам митців. Як зауважив Тіт Лукрецій Кар у своїй поемі “Про природу речей”: “Та й перемін не було б, якби щось не вступало в єднання” [25, 68].

Завдяки ознайомленню з художньою серією А. Міро “Mani-Festa” можна виразніше зрозуміти (відчуті?) висновки, зроблені в працях сучасних філософів, істориків та соціологів щодо соціальних зрушень початку XXI століття, коли люди йдуть на вулиці по всьому світу, щоб розчистити “будівельний майданчик”. “Залишається тепер довести, що ця героїчна звитяга, дієва під час розчистки будівельного майданчика, може бути корисною і в наступному будівництві” [26, 78].

Література / References:

1. Донскіс Л. Влада та уява. Київ: Спадщина, 2012. 277 с.
2. De la Calle, Romá. “Mani-Festa”. La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge. *Antoni Miró. Mani-Festa*. Alacant: Llotja del Peix, 2015. 175 p.
3. Донскіс Л. Європейська мова сучасного чуття. *Український тиждень*. 2012. №34 (251). С.48
4. Буценко О. А. Синхронічність як спосіб творчої комунікації у сучасному образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність*. Альманах. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2014, №1. 228 с.
5. De la Calle, Romá. “Mani-Festa”. La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge. *Antoni Miró. Mani-Festa*. Alacant: Llotja del Peix, 2015. 175 p.
6. Dasgupta, Rana. The demise of national state The Guardian. 05.04.2018. URL: <https://www.theguardian.com/news/2018/apr/05/demise-of-the-nation-state-rana-dasgupta> (Last accessed: 09.11.2018).
7. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
1. Donskis L. Vlada ta uyava. Kyiv: Spadschyna, 2012. 277 p.
2. De la Calle, Romá. “Mani-Festa”. La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge. *Antoni Miró. Mani-Festa*. Alacant: Llotja del Peix, 2015. 175 p.
3. Donskis L. Yevropeiska mova suchasnoho chuttia. *Ukrainsky tyzhden*. 2012, №34 (251). P.48
4. Butsenko O. A. khronichnist yak sposib tvorchoii komunikatsii u suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi. *Kultura i suchasnist*. Almanakh. Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2014. №1. 228 p.
5. De la Calle, Romá. “Mani-Festa”. La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge. *Antoni Miró. Mani-Festa*. Alacant: Llotja del Peix, 2015. 175 p.
6. Dasgupta, Rana. The demise of national state The Guardian. 05.04.2018. URL: <https://www.theguardian.com/news/2018/apr/05/demise-of-the-nation-state-rana-dasgupta> (Last accessed: 09.11.2018).
7. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Dukh i Litera, 2014. 271 p.

8. Шор М. Українська ніч. Історія революції зблизька. Київ: Дух і Літера, 2018. 260 с.
9. De la Calle, Romá. "Mani-Festa". La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge. *Antoni Miró. Mani-Festa*. Alacant: Llotja del Peix, 2015. 175 p.
10. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
11. Судакова В. М. Полікультурний світ як простір мультикультурних практик: проблема концептуалізації цінностей ненасильницького співіснування. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. №11.
12. Шор М. Українська ніч. Історія революції зблизька. Київ: Дух і Літера, 2018. 260 с.
13. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
14. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
15. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
16. Бауман З., Донскіс Л. Плинне зло. Життя без альтернатив. Київ: Дух і Літера, 2016. 215 с.
17. Шор М. Українська ніч. Історія революції зблизька. Київ: Дух і Літера, 2018. 260 с.
18. Castells M. The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2010. 597 p.
19. Gerasimov I. Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. *Ab Imperio* 15. №3, 2014.
20. Шор М. Українська ніч. Історія революції зблизька. Київ: Дух і Літера, 2018. 260 с.
21. Бауман З., Донскіс Л. Плинне зло. Життя без альтернатив. Київ: Дух і Літера, 2016. 215 с.
22. Castells M. The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2010. 597 p.
23. Шор М. Українська ніч. Історія революції зблизька. Київ: Дух і Літера, 2018. 260 с.
24. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
25. Кар Т. Л. Про природу речей. Київ: Дніпро, 1988. 254 с.
26. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і Літера, 2014. 271 с.
8. Shore M. Ukrayinska nich. Istoriya revolutsii zblizyka. Kyiv: Duh i Litera, 2018. 260 p.
9. De la Calle, Romá. "Mani-Festa". La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge. *Antoni Miró. Mani-Festa*. Alacant: Llotja del Peix, 2015. 175 p.
10. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Duh i Litera, 2014. 271 p.
11. Sudakova V. M. Polikulturnyi svit yak prostir multykulturnykh praktyk: problema kontseptualizatsiy i tsinnosti nenasylnytskohoospivisnuvannia. *Kulturolohichnadumka: schorichnyk naukovykhprats*. Institut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, 2017. №11.
12. Shore M. Ukrayinska nich. Istoriya revolutsii zblizyka. Kyiv: Duh i Litera, 2018. 260 p.
13. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Duh i Litera, 2014. 271 p.
14. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Duh i Litera, 2014. 271 p.
15. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Duh i Litera, 2014. 271 p.
16. Bauman Z., Donskis L. Plynne zlo. Zhyttia bez alternatyv. Kyiv: Duh i Litera, 2016. 215 p.
17. Shore M. Ukrayinska nich. Istoriya revolutsii zblizyka. Kyiv: Duh i Litera, 2018. 260 p.
18. Castells M. The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2010. 597 p.
19. Gerasimov I. Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. *Ab Imperio* 15. №3, 2014.
20. Shore M. Ukrayinska nich. Istoriya revolutsii zblizyka. Kyiv: Duh i Litera, 2018. 260 p.
21. Bauman Z., Donskis L. Plynne zlo. Zhyttia bez alternatyv. Kyiv: Duh i Litera, 2016. 215 p.
22. Castells M. The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2010. 597 p.
23. Shore M. Ukrayinska nich. Istoriya revolutsii zblizyka. Kyiv: Duh i Litera, 2018. 260 p.
24. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Duh i Litera, 2014. 271 p.
25. Kar T. L. Pro pryrodu rechei. Kyiv: Dnipro, 1988. 254 p.
26. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv: Duh i Litera, 2014. 271 p.

Список ілюстрацій:

1. Заворушення в Римі, 2014 р. (акрилові фарби / полотно, 114x162). *Disturbis a roma 2014*. Італія (acrilic s/ llenç, 114x162).
2. Утрачені права, 2014 р. (акрилові фарби / полотно, 114x162). *Drets perduts 2014*. Мадрид (acrilic s/ llenç, 116x116).
3. Студенти у Валенсії, 2012 р. (акрилові фарби / полотно, 114x162). *Estudiants a València 2012*. (acrilic s/ llenç, 114x162).
4. Поліція в Ріо-де-Жанейро, 2014 р. Бразилія (акрилові фарби / полотно, 114x162). *La poli a rio janeiro 2014*. Brasil (acrilic s/ llenç, 114x162).
5. Валенсійська весна, 2012 р. (акрилові фарби / полотно, 114x162). *Primavera valenciana 2012*. València (acrilic s/ llenç, 114x162).
6. Україна-2014. Київ (акрилові фарби / полотно, 114x162). *Ucraina 2014*. Kiev (acrilic s/ llenç, díptic-114x324).

Буценко Александр Алимович

Номо Manifestans, или Художественная интерпретация социальных волнений начала XXI века

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь между разными методами познания современного мира и процессов, происходящих в нем, в частности, социальных волнений начала XXI века, которые исследуются при помощи различного инструментария: художественной интерпретации, социологического анализа, философского осмысления и исторической оценки. Анализируя творческую интерпретацию “социального контекста” на примере художественных работ современного каталонского художника Антони Миро, автор статьи показывает, как в формах художественного самовыражения конденсируются мысли и выводы смежных гуманитарных дисциплин — социологии, философии, истории, — присущих в общественном мышлении времени.

Ключевые слова: интерпретация социального контекста, коллективный образ, солидарность, протестное движение “люди на улице”, пространство-время.

Oleksandr Butsenko

Homo Manifestans or Artistic Interpretation of Social Upheavals at the Beginning of the XXIst Century

Summary. The paper analyses the interrelation between different methods of cognition of the modern world and its inward processes, in particular, social upheavals at the beginning of the 21st century which are enquired with varied tools: artistic interpretation, sociological analysis, philosophical insight and historical evaluation. Building on the pictorial suite *Mani-Festa* by well-known Catalan modern artist Antoni Miró (b. 1944), the paper addresses causes, nature and visible outputs of the global phenomenon named “people on streets” using thoughts, considerations, views and conclusions of such scientists, thinkers, writers and historians as Z. Bauman, L. Donskis, M. Castells, R. de la Calle, M. Shore, R. Dasgupta and others. The analysed Catalan artist reflects in faces of his protagonists the collective image of the struggle for human rights, paraphrasing R. de la Calle. It is a collective image of some spiritual unity which emerges around a common objective uniting people of diverse background, professions, nationalities, age. Analysing the creative interpretation of “social context” by the case of art works of the Catalan painter, Antoni Miró, the author demonstrates how the thoughts, suggestions and conclusions of related disciplines – sociology, philosophy and history, existing in a given social time, are condensed in artistic expressions. And sometimes, it is a work of art or a work of literature that could help to understand better the ongoing processes and phenomena of surrounding world providing deeper, more comprehensive and more emotional vision. Along with mentioned thinkers and writers, the artist puts the question: what would be then, after the building ground, as Z. Bauman coined, has been cleaned. Should it be a new – perhaps, creative – and better solution for the world affirming the “there-is-no-alternative” principle.

Key words: interpretation of social context, collective image, solidarity, protest movement “people on streets”, space-time.

УДК 7.097:654.17
ORCID 0000-0003-1339-817X

РЕАЛІТІ-ШОУ: ВСЕРЕДИНИ ЗОБРАЖЕННЯ

Грабарчук

Ольга Миколаївна

аспірант, Київський
університет культури

Грабарчук

Ольга Николаевна

аспірант, Киевский
университет культуры

Olha Hrabarchuk

postgraduate student,
Kyiv University
of Culture

***Анотація.** Стаття присвячена аналізу популярного телевізійного феномену — реаліті-шоу. Виявлені типи для реаліті-шоу українського виробництва за змістом сюжету, деякі з них побудовані на конкурсній основі. Okремо стоять професійні та інтелектуальні конкурси. Популярність реаліті-телебачення вкладається в межі приналежності їх до масової культури, зрозумілої і близької для більшості, орієнтованої у власних інтересах на розваги. Підставою для появи й розвитку подібних передач є прихована тенденція пошуку втраченого референта в умовах гіперреальності не тільки для глядача, який шляхом спостереження за шоу відповідає на питання “хто я?”, також для учасників у їхньому прагненні заповнити порожнечу референції.*

***Ключові слова:** телебачення, реаліті-шоу, масова культура, референт, гіперреальність.*

Як об'єкт досліджень для вчених різних сфер знань, у тому числі для філософів, соціологів, культурологів, телебачення виступає практично з самого початку свого існування. Будучи за суттю відображенням масової культури, телебачення визначає її саму в більшій мірі, ніж будь-який інший її феномен. До появи інтернету другого покоління з його соціальними мережами телебачення було чільною силою у формуванні громадської думки, починаючи з 60-х років минулого століття, успішно конкуруючи з газетною журналістикою.

Питання медіакультури, її впливу, особливості розвитку і складові елементи детально описані й вивчені в роботах таких вчених, як М. Маклюен, Д. Белл, Ф. Бродель, М. Кастельс, Р. Мертон, Е. Тоффлер та інші. Розуміння телебачення як форми екранної культури в контексті постмодерністського бачення світу можна знайти в роботах Дж. Батлера, Р. Барта, Ж. Бодрієра, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Т. Дана, Ж. Дерріда, Ж. Ф. Ліотара. М. Маклюен і Г. Маркузе осмислили телебачення як феномен сучасної цивілізації. У роботах М. Келліта А. Моль телебачення представлено як своєрідна форма комунікації зі своїми особливостями, законами й правилами в межах загальної концепції соціальної комунікації. Перелік ідей і прізвиськ можна продовжувати, але основна думка буде така, що телебачення як об'єкт наукового аналізу дуже добре вивчене.

Однак телебачення як феномен сучасної української культури, виявляючи специфічні характеристики, схильне до вельми слабого осмислення, разом з дуже цікавим феноме-

ном телевізійного мистецтва — реаліті-шоу, яке зайняло значне місце серед телевізійної продукції світу й України також. Даний термін властивий для позначення своєрідного жанру телевізійного мистецтва, основною характеристикою якого є максимально наближені до життя умови. І якщо в Україні та інших пострадянських країнах використовують словосполучення “реаліті-шоу”, то в країнах Західної Європи та Північної Америки використовують термін “реальне телебачення”.

Існування реаліті-шоу укладається в межі сучасної масової культури побуту й розваг, яка обслуговує естетичні потреби більшості. Як мета і як наслідок, реаліті-шоу мають величезну популярність у глядачів. З’явилися вони досить давно — у середині минулого століття. Спочатку це були своєрідні розіграші, у яких учасників ставили в різні ексцентричні ситуації та без їх відома знімали реакцію на приховану камеру. На даний момент ефект “прихованої камери” часто моделюється в сюжетах, які мають чіткий сценарій і розподіл ролей. Відмінною особливістю реаліті-телебачення є використання непрофесійних акторів, фактично взятих з вулиці, але які також пройшли відбір, необхідний для оптимального використання учасників у перспективі досягнення обраної режисерами ідеї шоу.

Незважаючи на свою очевидну популярність, реаліті-шоу як своєрідний жанр телемистецтва, що відображає стан культури й суспільства й має проєкції до прояснення естетичної спрямованості його споживача, а також як органічна частина цієї культури, що визначає подальший розвиток її і людини в ній, не є достатньо вивченим. Безумовно, наявні роботи, у яких або побіжно, або безпосередньо торкаються теми реаліті-шоу. Цікавим у цьому плані є розробка Жукова С. Г. [3] а також дослідження Д. Матісон [4].

Однак загальною характеристикою робіт можна визначити тенденцію аналізувати даний феномен телевізійної продукції в перспективі його впливу на глядача або як частину культури, з її особливостями, з прихованими і явними смислами сферою впливу. Але реаліті-шоу, як було зазначено раніше, за своєю структурою припускає участь звичайних людей у ситуаціях максимально наближених до життєвих умов. Не завжди ці умови звичайні, радше вони несуть відбиток певної своєрідності. Також і учасники підбираються спеціально. Однак, для кожного з них ситуація реаліті-шоу

є ситуацією присутності всередині неї. І виникає закономірне питання — чим є реаліті-шоу для цих людей? Тенденція створення телевізійного реаліті-жанру є закономірною атрибуцією масової культури [3]. Також і прагнення брати участь у даних заходах має свої особливості, закономірності, цінності й смисли.

На жаль, українськими дослідниками дана тема не є достатньо опрацьованою, хоча існує величезна популярність у глядачів різноманітних реаліті-шоу українського телебачення. У цьому напрямку також є необхідність виявити закономірності, характерні для культурного поля України.

У зв’язку з цим метою нашого дослідження є розуміння реаліті-шоу в перспективі їх популярності для учасників передач. Об’єктом дослідження є реаліті-шоу як жанр телевізійної продукції та феномен сучасної культури. Предметом дослідження є тенденції масової культури, що мають проєкції на суб’єктність учасників, які визначають їх прагнення до участі.

Різновидів реаліті-шоу існує кілька. Слід зауважити, що участь у реаліті-шоу передбачає матеріальну винагороду, приховану від глядачів або оголошену, декларовану як мета всього заходу. Тому участь у реаліті-шоу може бути продиктована цілком прозаїчними причинами матеріального збагачення.

Поява реаліті-шоу пов’язана з інсценованими ситуаціями без попередньої згоди учасників, у ході яких людина виявляється в екстремальних або просто незвичайних, часто смішних умовах. Найперша передача реального телебачення йшла під назвою “Прихована камера”, починаючи з 1947 року на американських телеекранах, у якій звичайних людей розігрували по-різному. На українських екранах на даний момент виходить подібне шоу “Вас замовили” в межах передачі “Вечірній Київ” від студії “Квартал”. Відмінною особливістю цього контенту є те, що розігрують публічних людей. До теми нашого дослідження цей різновид реаліті-шоу відноситься досить опосередковано, оскільки розіграш відбувається без відома учасників, без їхньої попередньої згоди. Однак передбачається наявність згоди на показ розіграшу, що робить шоу цікавим і в полі нашої роботи.

Видове різноманіття реаліті-шоу вкрай вражає. Їх дійсно величезна кількість, яку систематизувати або класифікувати досить складно. Однак,

ми зробимо спробу це зробити, використовуючи виключно український контент, для з'ясування питань, пов'язаних з культурними реаліями, у яких ми перебуваємо.

Про реаліті-шоу-розіграші ми вже згадували. Це окрема категорія, яку необхідно виділити під час аналізу українського контенту реаліті-шоу, вона є дуже нечисленною.

Переважна більшість реаліті-шоу створено як різного роду конкурси або змагання, переможець очікувано отримує приз, найчастіше це гроші.

Популярними є передачі, задля створення яких використаний професійний конкурс або конкурс творчості, часто як необхідність освоїти будь-яку сферу діяльності або підняти свій професійний рівень, або показати його. Таким чином, перегляд подібних передач несе навчальне навантаження як для учасників, так і для глядачів, що спостерігають процес конкурсу-навчання з екранів телевізорів. До таких українських шоу приналежні "Голос Країни", "Україна має талант", "Танцюють всі!", "МайстерШеф", "Караоке на майдані", "Супермодель по-українськи", "Битва екстрасенсів", "Кращий ресторан", "Битва салонів" та інші.

Були створені реаліті-шоу на основі освітнього конкурсу "Виграй мільйон", "Угадай ящик" поза професійних умінь, але які передбачають використання ерудиції, загальних інтелектуальних здібностей учасників.

Дивним феноменом у переліку реаліті-шоу на основі конкурсів стоять гумористичні передачі, такі як "Розсміши коміка", "Розсміши коміка: діти", "Ліга сміху".

Окремо стоять реаліті-шоу-конкурси, в основі яких є ідея підглядання. Іноді їх вирізняють під загальною назвою "Великий брат" за аналогією до подібного шоу й за іменем героя роману Джорджа Оруелла "1984", що є критикою тоталітарного режиму. У творі Великий брат (в інших перекладах Старший брат) є одноосібним правителем країни. Після виходу роману ім'я стає загальним для позначень тенденцій контролю, стеження або будь-якого іншого способу порушення прав і свободи особистості, аж до заснування премії Великого брата за подібні порушення. Тому назва шоу підглядання "Великий брат" говорить сама за себе. Це місце, де кожен має бути готовий до втрати свободи та гідності.

Закритий простір, тісне спілкування учасників один з одним провокує оголення непривабливих

сторін людської природи, що особливо привертає увагу глядачів як щось веселе й гідне перегляду. По суті це соціальні експерименти, хоча передбачувана свобода самовираження учасників, насамперед, знаходиться під невсипущим контролем сценаристів, які формують купівельну цінність шоу. Одним з останніх українських шоу такого формату є "100 в 1" — зразок масової культури, яка обслуговує примітивні естетичні смаки обивателя, апелюючи та одночасно розвиваючи патологічні форми поведінки, такі, наприклад, як вуаеризм. Добре знайоме реаліті-шоу на основі професійного конкурсу — навчання разом з шоу підглядання, яке виходило на екрани в різний час у багатьох країнах під різними назвами. В Україні ми знаємо цей проект як "Фабрика зірок".

Існують реаліті-шоу змін чи трансформацій, які можуть бути створені як конкурси, а можуть відображати послідовно якісь історії одну за одною. Також їх можна розділити на два види, залежно від того, на що або кого звернута увага в передачі. Перший вид — це шоу, в межах яких відбуваються зміни з людиною або кількома людьми, які є учасниками передачі — "Я соромлюся свого тіла", "Від пацанки до панянки", "Поверніть мені красу"

Другий вид — це шоу, у яких змінам піддають предмети побуту, наприклад машини ("Тачка на прокатку" спочатку американська передача, яка стала міжнародною, але не має українського відповідника), або ремонтно-будівельні передачі ("Квадратний метр", "Корисна площа").

Поєднує ці два види шоу-трансформацій українська передача "Дешево і сердито", у межах якої за невеликі матеріальні витрати нас переконують у можливості змінити як власний вигляд або гардероб, так і зробити ремонт в квартирі, гаражі або поліпшити авто, що вельми актуально для більшості звичайних жителів України.

Ще одним різновидом реаліті-шоу є передачі, у яких перед учасниками ставляться завдання виживання в екстремальних умовах. Наприклад, російське шоу виживання "Останній герой" або шотландське шоу-соціальний експеримент з побудови ізольованого суспільства "Едем". Цікаво, українське телебачення не створювало подібних передач. Можливо, це обумовлене тим, що подібні шоу вимагають дуже потужних фінансових витрат та пов'язані з цілком реальним ризиком для життя учасників. Однак, не слід не враховувати особли-

вості українського менталітету, який диктує швидше орієнтацію на відносини, ніж на досягнення. Українська культура багато в чому феміністична, що породжує більше інтерес не до дій, а до сенсу, значення їх. Якби докласти теорію психологічних типів К. Г. Юнга до розуміння різних культур, то вона мала б характеристики етико-інтуїтивного екстраверта.

Але існує багато українських реаліті-шоу з романтичною спрямованістю, у яких людей знайомлять, одружують, ставлять під сумнів їх відносини, досліджують феномен любові й закоханості: “Половинки”, “Любов на мільйон”, “Холостяк”, “Проект Любов”, “Одруження наосліп”, “Наречена для тата”, “Давай одружимося”, “Любов на виживання”, “Серця трьох”, “Любов з першого погляду”, “Герої і коханці”, “ЛавЛавCAR”.

Величезну популярність набули передачі реального телебачення, пов’язані з ревізійними заходами в різних суспільних закладах українського сервісу (кафе, ресторани, готелі, магазини) — “Ревізор”, “Пристрасті за ревізором”, “Ревізор: магазини”, “Інспектор Фреймут”.

Також до українських реаліті-шоу приналежні тревел-шоу “Світами за скарбами”, “Світ навиворіт”, “Орел і решка” і шоу життєвих ситуацій — “Хата на тата”, “Міняю жінку”, “Київ удень та вночі”, “Панянка-селянка”, “Щастя з пробірки”. У свій час на українському телебаченні йшли покази російських судових реаліті-шоу, в даний час знімають українську передачу подібного формату “Судить самі!”.

Таким чином, ми виділили кілька різних типів реаліті-телебачення, у яких ідея конкурсу використана в тих чи інших варіантах в основному для створення певної інтриги або напруги, що сприяє затребуваності в глядача даної передачі. Конкурси використані в шоу навчання, професійних змаганнях, також у шоу підглядання, трансформації, виживання, у романтичних і гумористичних. Тревел-передачі, ревізії, шоу життєвих ситуацій і судові, в основному, не передбачають конкурсну основу.

Аналіз усього розмаїття реаліті-шоу показує, що є певні види передач, створювані в різних кількостях на українському телебаченні. Як ми зазначали раніше, шоу виживання не представлені в українському контенті, романтичні й шоу трансформацій найбільш поширені й користуються популярністю. Дані характеристики не відрізняють українське те-

лебачення будь-яким особливим чином від світових тенденцій у цій сфері. Шоу підглядання завжди й усюди були популярними, але не є поширеними на українському телебаченні, особливо в порівнянні з романтичними реаліті або шоу трансформації. Що, своєю чергою, навіює думку про орієнтацію українців виключно на романтичні стосунки й потенції власної зміни, трансформації “з бридкого каченяти на прекрасного лебедя”. Це стосується глобальної теми західної культури про відразу до себе, якщо сказати м’якше, власного неприйняття, про фантазії стосовно чарівного перетворення, а також ідеалізації Іншого, що дарує прийняття, підтримку й такий необхідний сучасному нарцису референт.

Безперечно, специфіка реаліті-шоу особливо гостро проглядається в передачах типу “Великий брат”. Саме в шоу підглядання відбувається трансляція звичайного життя людини в особливих умовах. Декларована автентична реальність насправді є лише дією напоказ, яка підтверджує тезу Ж.Бодрієра стосовно прагнень сучасної людини “стати зображенням” [2].

Реаліті — це те місце, де стикаються образ і його референт, кадр і реальність, екран і повсякденність, де, за словами Д. Матісона, присутня “онтологічна напруженість, тобто напруженість, конфлікт у розумінні того, що означає бути тим, ким ми є насправді” [4, 151].

Реаліті-шоу, як і блоги повсякденності (особливо вони!) — це закономірна реакція західної культури й людини в ній на втрату референта в умовах гіперреальності, де знак і референт змінили свій статус, анігілюючи у взаємному потязі один до одного, трансформуючись у лавину зображень, мерехтіння на екранах, де на перебіг пропонують свого референта (цього разу однозначно реального) тим, що в принципі бути ним не може.

Присутність же всередині реаліті-шоу для учасника обертається пеклом остаточної втрати того, що означає. Серед тих, хто потрапив на реальне телебачення, більшість прагнуть туди через саме пошук автентичності. Це все той же привид референта, надії заповнити порожнечу нарцистичної суб’єктивності. Але присутність замінено на холодний неживий образ, за допомогою якого телебачення намагається реанімувати реальність, створюючи в результаті її симулякр, неоправно увергаючи учасника в оргію зображення, поза можливістю відшукати референта, наповнити себе

автентичним змістом, оскільки ситуація реаліті-шоу передбачає лише апофеоз видимого, а краще сказати — побаченого.

Ж. Бодрийяр пише: “На цій стадії зображення є не що інше, як візуальний інструмент — носій загальної видимості, залучений до Інтегральної Реальності, стає-реальним і стає-видимим за всяку ціну: усе повинне бути побачене, усе повинне бути видимим, і зображення є частиною цієї видимості. Де банальність зображення зустрічається з банальністю життя — як у всіх цих програмах типу “реаліті-ТВ”, “Великий Брат”, “LoftStory” тощо — там починається загальна видимість, у якій усе на виду, і ви розумієте, що вже нема чого приховувати. Перетворити себе в зображення — означає оголити своє повсякденне життя, свої бажання і свої можливості. Чи не залишити жодного секрету. Ніколи не втомлюватися виражати себе, говорити, спілкуватися” [1]. І якщо продовжити цю думку — тільки дана позиція самооголення поза дистанцією між приватним і публічним, здається, може привести до досягнення або набуття самості.

Реаліті передбачає обговорення того, що ми бачимо на екранах, оцінювання глядачами того, що відбувається. Начебто мало одного вбивства реальності — необхідно зробити це безліч разів, вибудовуючи поверхи одного над іншим породжених телебаченням симулякрів. Як пише Матісон, певною мірою вторячи Маклюену й іншим дослідникам телемистецтва, домінування слів на даний період змінилося пануванням зображень [4, 152]. І якщо вербальні форми передачі інформації припускали послідовність і структуру, то візуальні скасовують ці умовності. Відбувається одночасний потік візуальних і аудіальних образів без розмежування на розвагу й інформацію, раціональність якої не займає більше привілейованого становища у відношенні до розважального блоку.

Реаліті-шоу в цьому плані є апогеєм синкретизму телебачення. Крок в бік, який зробила західна культура за останні 100 років від пере-

важно раціонального досягнення світу до магічно-синкретичного сприйняття і розуміння, відчутний, насамперед, у роботі жанру реального телебачення. Ідея про руйнування ієрархічності культури, її структури підтверджується аналізом реаліті-передач.

З одного боку, реаліті-шоу (особливо це стосується шоу підглядання) пропонують увазі глядача звичайну реальність. Створюється враження потоку буднів. Однак, цілком очевидно, що це ретельно відредаговане відео, що створює певну атмосферу, необхідну для підтримки популярності телепередачі. Реальне телебачення не просто створює нову реальність, але, піддавшись домінантним сенсам і вимогам, впливає на уми більшості. Власне, це одна з функцій масової культури як такої — створення продукту, який задовольняє первинні смаки більшості, одночасно формуючи необхідну громадську думку або настрій.

Таким чином, проаналізувавши простір українського реального телебачення, ми виділили кілька типів реаліті-шоу за двома критеріями. Перший критерій — наявність конкурсу або його відсутність у структурі передачі. Другий — це конкретна наповненість контенту, тобто його зміст. Другого типу реаліті-шоу підрозділяються на шоу-розіграші, підглядання, трансформації, виживання, романтичні, життєвих ситуацій, подорожі, ревізії та судові. За цього деякі з них побудовані на конкурсній основі: реаліті підглядання, трансформації, виживання і романтичні. Окремо стоять професійні та інтелектуальні конкурси. Популярність реаліті-телебачення укладається в межі приналежності його до масової культури, зрозумілої й близькою для більшості, орієнтованої у своїх інтересах на розваги. Це продукт не тільки задоволення потреб, а й формування громадської думки. Це втілений пошук втраченого референта в умовах гіперреальності не тільки для глядача, який шляхом спостереження за шоу відповідає на питання “хто я?”, також для учасників у їхньому прагненні заповнити порожнечу референції.

Література / References:

1. Бодрийяр Ж. Изнасилованное изображение. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (дата звернення: 18.06.2018).

1. Bodryiia Zh. Yznasylovannoe yzobrazhenye. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3685.htm> (Last accessed: 18.06.2018).

2. Бодрийяр Ж. Злой демон образа. URL: <https://redpsychology.wordpress.com/2015/01/19/злой-демон-образов-жан-бодрийяр/> (дата звернення: 18.06.2018).
3. Жуков Сергей Геннадиевич. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Типография краснодарского государственного университета культуры и искусств. Краснодар, 2009.
4. Матисон Д. Медиа-дискурс. Анализмедиа-текстов [пер. с англ. О.В.Гритчина]. Х.: Гуманитарный центр, 2017. 264 с.
5. Сильверман Д. YouTube к Вашим услугам: телефонные камеры, журналистские расследования и социальный контроль. Под ред. А. Чарльза. Конец журнализма. Version 2.0. Индустрия. Технология и политика [пер. с англ. Е.Н. Николаева]. Х.: Гуманитарный центр, 2016. 308 с.
6. Трэски А. Теориявидео. Онлайн-видео: эстетика или деградация видео [пер. с англ. О.В. Гритчина, Кривошея Е. А.]. Х.: Гуманитарный центр, 2017. 252с.
7. Яцино М. Культура индивидуализма [пер. с польск. А. В. Комаристов]. Х.: Гуманитарный центр, 2012. 280с.
2. Bodryiia Zh. Zloidemonobraza. URL: <https://redpsychology.wordpress.com/2015/01/19/zloi-demon-obrazov-zhan-bodryiia/> (Last accessed: 18.06.2018).
3. Zhukov Serhei Hennadyevych. Realyty-shou v sotsyokulturnom prostranstve massovoi kultury. Avtoreferat dysertatsyy na soyskanye uchenoi stepeny kandydata kulturolohyi. Typohrafiya krasnodarskoho hosudarstvennoho unyversyteta kultury y yskusstv. Krasnodar, 2009.
4. Matyson D. Medya-dyskurs. Analyzmedya-tekstov [per. s anhl. O.V.Hrytchyna]. Kh.: Humanytarnyi tsentr, 2017. 264 p.
5. Sylverman D. YouTube k Vashymusluham: telefonnyekamery, zhurnalistykye rassledovanya y sotsyalnyi kontrol. Podred. A. Charlza. Konets zhurnalyzma. Version 2.0. Yndustryia. Tekhnolohyia y polytyka [per. s anhl. E. N. Nykolaeva]. Kh.: Humanytarnyi tsentr, 2016. 308 p.
6. Tresky A. Teoryiavydeo. Onlain-vydeo: estetyka yly dehradatsyia vydeo [per. s anhl. O.V. Hrytchyna, Kryvosheia E.A.]. Kh.: Humanytarnyi tsentr, 2017. 252p.
7. Iatsyno M. Kultura yndyvydualyzma [per. s pols. A.V. Komarystov]. Kh.: Humanytarnyi tsentr, 2012. 280p.

Грaбapчyк Oльгa Никoлaевнa Реалити-шоу: внутрi зображення

Аннотация. Стаття посвящена аналізу популярного телевізійного феномена — реаліті-шоу. Типологізовані реаліті-шоу українського виробництва по содержанию сюжета, некоторые из них построены на конкурсной основе. Отдельно стоят профессиональные и интеллектуальные конкурсы. Популярность реаліті-телевізiєння укладається в рамки приналежності їх к масовій культурі, понятній и близкій для більшості, орієнтованого в своїх інтересах на розваження. Основанием для появи и развития подібних передач являється скрита тенденція пошука потеряннoгo референта в умовах гіперреальності не тільки для зритель, котрий путем наблюдєння за шоу отвєчаєт на вопрос “кто я?”, но и для учасників в их стрємлєнні заповнити пустоту референції.

Ключевые слова: телевізiєння, реаліті-шоу, масовая культура, референт, гіперреальність.

Olha Hrabarchuk Reality Show: Inside the Picture

Summary. The article is devoted to the analysis of the popular television phenomenon - a reality show. In analysing the contents of the Ukrainian real television, several types of reality shows were identified according to two criteria: the presence of a competition and the content of the plot. The content of reality shows can be divided into show pranks, peeping, transformation, survival, romantic, life situations, travel, audits and judicial. At the same time, some of them are built on a competitive basis: reality, peeping, transformation, survival and romantic. Separately there are professional and intellectual competitions. The popularity of reality television fits into the framework of their belonging to the mass culture, understandable and close to the majority, oriented to their interests in entertainment. This product is not only meeting needs, but also shaping public opinion. Reality shows are the place where the image and its referent, frame and reality, screen and everyday life collide. Their appearance is the natural reaction of Western culture and the person in it to the loss of the referent under conditions of hyper reality, where the sign and the sign changed their status annihilating in mutual attraction to each other, transforming into an avalanche of images flashing on screens, at the break offering their referent in that in principle, they cannot be. The presence inside the reality show turns into the hell of the final loss of the signifier, since the only

goal a participant can achieve is to become an image, a visible, and a revealed one. The spectre of the referent, unsatisfied, but demanding of his thirst, the hope of filling the emptiness of narcissistic subjectivity turns into the exhausting nature of the vagueness of images beyond the imaginary. The presence is replaced by a cold, lifeless image, with which television attempts to reanimate reality, creating as a result its simulacrum, irreparably plunging a participant into an image orgy, without the ability to find a referent, to fill itself with authentic content, since the reality show situation assumes only the apotheosis of the visible, say — shown.

Typical Ukrainian reality show is based on the content of the plot, some of them are built on a competitive basis. Separately, there are professional and intellectual contests. The popularity of reality television fits within the framework of their belonging to a popular culture that is understandable and close to the majority, oriented towards entertainment. The basis for the emergence and development of such programs is the hidden tendency to search for a lost referent in conditions of hyper reality not only for the viewer, who by observing the show answers the question “who am I?”, but also for the participants in their quest to fill the void of reference.

Key words: television, reality show, mass culture, referent, hyper reality.

СУЧАСНЕ ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Шаповалова

Юлія Сергіївна

аспірант, Київський національний
університет театру, кіно
і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

Шаповалова

Юлія Сергеевна

аспірант, Київський національний
університет театру, кіно
і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

Yuliia Shapovalova

postgraduate student of the Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi
University of Theater, Film
and Television

***Анотація.** У статті розглядається міжнародне співробітництво циркових установ України в дискурсі спільних тенденцій культурної політики України та країн Європейського Союзу. Аналізується стан законодавчої бази. Підкреслюється необхідність прийняття окремого закону про циркову діяльність, який би відповідав європейським стандартам, новим соціально-політичним та економічним реаліям. Розглядаються принципи діяльності циркових установ у країнах ЄС. Наводяться приклади участі українських циркових колективів у міжнародних заходах і проектах. Виходячи з такого досвіду, доводиться, що міжнародне співробітництво установ циркової галузі як частини галузі культури є важливим фактором розширення присутності культури України у світовому культурному просторі.*

***Ключові слова:** цирк, міжнародне співробітництво, культурна політика, принципи культурної співпраці.*

Головною метою заснування Європейського Союзу була економічна співпраця, яка розширювала можливості кожної країни в розвитку її промислового потенціалу, але поступово держави ЄС усвідомили необхідність і культурного співробітництва. Активізація культурного співробітництва відбулася на початку 90-х років ХХ ст. У цей час було закладене підґрунтя для культурної політики ЄС у вигляді пілотних проектів, які переконливо довели важливість співпраці в цій сфері. Після підписання Маастрихтського договору державами-членами ЄС культурне співробітництво стає офіційно визнаним напрямом діяльності.

***Мета даного дослідження.** Проаналізувати сучасний стан міжнародного співробітництва циркової галузі України як складової галузі культури.*

Функції вирішення проблем міжнародного культурного і наукового співробітництва були покладені на (ЮНЕСКО) — Організацію Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури, яка була створена в 1946 р. Україна ввійшла до її складу в 1954 р. ЮНЕСКО вирішує багато питань, які стосуються соціальних і гуманітарних наук, комунікації, інформації, культурної сфери. У її компетенцію також входить охорона пам'яток історії та культури і, згідно зі своїм статутом, організація

сприяє “збереженню, прогресу і поширенню знань, піклується про охорону спільної спадщини людства — книг, творів мистецтва та інших пам'яток історичного і культурного значення”. Постанови ЮНЕСКО носять рекомендаційний характер і допомагають країнам в укладанні відповідних міжнародних конвенцій.

Принципи міжнародної співпраці, проголошені ЮНЕСКО, знайшли своє відображення в деяких культурних програмах. До таких програм належать: “Калейдоскоп” (1996–1999 рр.), метою якої було сприяння художній та культурній творчості і співробітництву країн; “Аріан” (1997–1999 рр.), метою якої було підтримання книговидавництва та перекладів, заохочення читачької активності; “Рафаель” (1997–1999 рр.), метою якої була охорона культурної спадщини, і саме завдяки цій програмі з'явився перелік об'єктів, які потребують охорони та збереження.

На основі вище зазначених та деяких інших програм була створена програма “Культура”, що охоплювала майже всі галузі культури, окрім аудіовізуального сектора, для якого була окремо створена програма “МЕДІА”. Перша редакція програми називалася “Культура 2000” і була спрямована, насамперед, на збереження культурного різноманіття народів світу. Вона діяла в період 2000–2007 рр. Друга редакція “Культури” приймалася на період 2007–2013 рр. В усіх редакціях програми “Культура” підкреслюється значення співпраці країн у збереженні всесвітньої культурної спадщини.

Сьогодні діяльність Європейського Союзу у сфері культури регулюється статтею 167 розділу “Культура” Договору про функціонування Європейського Союзу, більш відомого як Лісабонський договір. Цей договір закликає країни Європейського Союзу погоджувати та доповнювати культурну політику держав-членів у різних напрямках, таких як: “збереження європейської культурної спадщини, налагодження співробітництва між культурними інституціями різних країн, а також сприяння посиленню творчої роботи” [1].

Програма “Культура” має три конкретні цілі:

- “сприяння транснаціональній мобільності людей, що працюють у сфері культури;
- сприяння транснаціональному обігу художніх і культурних робіт та виробів;
- сприяння діалогу між культурами” [1].

Реалізуючи свою культурну політику, органи влади (національні, регіональні, місцеві) європей-

ських країн сьогодні дотримуються спільних тенденцій у своїй діяльності:

- підтримують культуру, розуміючи притаманну їй цінність для розвитку громадянського суспільства;
- підтримують культуру як один із засобів соціально-економічної політики;
- враховують прямий та непрямий вплив культури на сектор економіки;
- враховують взаємодію між неприбутковою діяльністю установ культури та культурними і творчими індустріями;
- заохочують розвиток самоврядних інституцій та мереж культурної галузі, допомагають співпраці державних і недержавних установ;
- визначають відповідальність органів влади на національному, регіональному та місцевому рівні відповідно до принципу субсидиарності (який означає, що рішення мають прийматися якомога ближче до місця надання послуг);
- збалансовано, через гнучкі програми фінансування проектів (за принципом “витагнутої руки”), реагують на потреби культурних установ;
- заохочують творчий розвиток, індивідуальні мистецькі ініціативи та нові методи роботи самоврядних інституцій культури.

Важливою подією для Ради Європи стало прийняття Європейської культурної конвенції та Європейської конвенції з прав людини, до яких у 1990-і роки приєдналася й Україна як член Ради Європи.

Метою своєї діяльності Європейська культурна конвенція проголосила: “Розвиток взаєморозуміння між народами Європи і взаємної поваги до їхнього культурного розмаїття, збереження європейської культури, сприяння національним вкладам у спільну культурну спадщину Європи, що відображає загальні основоположні цінності, і заохочення, зокрема, до вивчення мов, історії та цивілізації Договірних Сторін. Конвенція сприяє спільним зусиллям, заохочуючи культурну діяльність у інтересах Європи” [2].

Культурні права народів були закріплені та гарантовані таким важливим документом, як Хартія Європейського Союзу з прав людини, дотримання принципів і свобод якої є обов'язковим для країн, які входять до Союзу. Так, ст. 13 Хартії визначає, що мистецтво та наукові дослідження не можуть обмежуватись, а ЄС має поважати академічну свободу, культуру, релігії та різноманіття мов.

Тенденції розвитку й цілі діяльності європейської культурної спільноти досліджувалися багатьма зарубіжними й українськими науковцями [3; 4; 5]. Вони співвідносні із стратегією розвитку України, що проголошене Довгостроковою стратегією розвитку української культури, прийнятою в 2016 році. Однією з основних цілей визначено: “Розвиток міжнародної діяльності та популяризація української культури — міжнародне співробітництво у сфері культури, що є важливим фактором розвитку міжнародного партнерства. Координація та системний підхід до популяризації національного культурного продукту, інформації та знань про Україну, поширення європейських підходів, культурних здобутків і різноманітних форм культурного виявлення в Україні” [6].

Операційними цілями міжнародного співробітництва, згідно з тією ж стратегією, зокрема є “розвиток двосторонніх культурних зв’язків шляхом здійснення культурних обмінів, виконання навчальних програм, здійснення навчальних поїздок, стажування” [6].

202-а сесія Виконавчої ради ЮНЕСКО ознаменувала завершення чергового трирічного періоду (2014–2017) участі України в роботі Виконавчої ради. Україна виступила співавтором низки важливих ініціатив, що були підтримані ЮНЕСКО.

Нині діє близько 80 двосторонніх договорів про культурне співробітництво України з іншими державами. Міністерство культури спільно з Міністерством закордонних справ активно працює над розробкою концепції та робочими програмами в межах нової зовнішньополітичної ініціативи ЄС “Східне партнерство”.

Українське мистецтво різнобічно представляється в різних заходах у країнах ЄС та СНД, країнах Азії, Канаді, США. У 2011 році важливою подією було відкриття фотовиставки в штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі “Софія Київська: віхи історії”. Ця фотовиставка відбулася з нагоди відзначення 1000-ліття заснування Софійського собору, адже, згідно з рішенням 35-ї сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО (2009 р.), 1000-річчя заснування Софійського собору було занесене до Календаря пам’ятних дат ЮНЕСКО. Захід проходив на виконання Указу Президента України “Про відзначення 1000-річчя заснування Софійського собору” і був підтриманий культурною спільнотою Європи.

У той самий час з нагоди закінчення голову-

вання України в Комітеті Міністрів Ради Європи у Страсбурзі відбулися заходи за підтримки Міністерства культури України, які знайомили громадськість з мистецькими та культурними досягненнями нашої країни.

Актуальність дослідження. На фоні тенденцій, які проявляються в міжнародному культурному співробітництві, актуальним буде проаналізувати стан міжнародного співробітництва циркової галузі України як складової галузі культури. Цією розвідкою висвітлюється діяльність циркових закладів, які мають статус “державних”, так як про діяльність приватних і аматорських колективів даних практично немає.

Під управлінням Міністерства культури України знаходяться 16 циркових закладів, які мають статус “державних”. Із них 4 заклади знаходяться на тимчасово окупованій території. Найбільшими є Національний цирк України, Державна циркова компанія України, Дирекція пересувних цирків України, цирковий творчий колектив “Зірки України” тощо.

На сьогоднішній день Міністерством культури України спільно із структурними підрозділами у сфері культури обласних, Київської міської державних адміністрацій створено інформаційну базу міжнародних та всеукраїнських конкурсів, фестивалів та інших періодичних культурно-мистецьких заходів (проектів).

На жаль, із 140 міжнародних фестивалів, які проводяться в усіх обласних містах України і в місті Києві, цирковому мистецтву присвячений лише один [7]. Це Міжнародний фестиваль клоунів “Комедіада”, який щорічно відбувається в місті Одесі. У цьому фестивалі беруть участь сатиричні колективи, провідні клоуни, гумористичні театри, які представляють як Україну, так і зарубіжні країни. Проведення фестивалю користується незмінною популярністю у глядачів. На різноманітних майданчиках міста виступи артистів тривають протягом трьох днів. На завершення фестивалю вручаються призи у 5-ти номінаціях: за кращу акторську майстерність, за кращий трюк, за кращий сценарій і режисуру та приз глядацьких симпатій.

Усеукраїнських фестивалів заявлено на сайті Міністерства культури 114 [8]. Із них циркового мистецтва — 5. Це Усеукраїнський фестиваль-конкурс “Осінь фесерія талантів” у місті Марганець, Усеукраїнський фестиваль-конкурс “Ново-

річна феєрія”, Усеукраїнський багатожанровий фестиваль-конкурс “Коронація зірок”, Усеукраїнський фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва “Барвіста Хортиця” в місті Запоріжжі та Усеукраїнський фестиваль-конкурс “Весняна феєрія” в місті Дніпро. У них беруть участь музичні колективи, вокальні, хореографічні, театральні та циркові. Ці фестивалі охоплюють різні вікові категорії, але переважно орієнтовані на дитячі: молодшу категорію (6–9 років) та середню (10–13 років). Метою їх проведення є виховання дітей і юнацтва в душі любові й поваги до спадку поколінь, розширення репертуару, підвищення професійної майстерності юних учасників. На жаль, циркове мистецтво заявлене на них у занадто малій кількості.

У міжнародних конкурсах і всеукраїнських, які проводяться на території України, немає жодного з циркового мистецтва. Основні концептуальні ідеї конкурсів — виховання естетичних смаків підрастаючого покоління, творчий розвиток та духовне збагачення молодих талантів — важливі для суспільства. Тут виявляють талановитих, перспективних у професійному розвитку учнів, допомагають у розкритті їх творчого потенціалу, популяризують сольне та ансамблеве інструментальне виконавство, сприяють вихованню юної генерації на народних традиціях через знайомство з кращими зразками українського мелосу та автентичного мистецтва, популяризують дитяче та молодіжне мистецтво.

Потрібно зазначити, що циркова галузь досі не має закону, який би стосувався саме цієї сфери та враховував би її особливості. Проект закону “Про цирки та циркову діяльність в Україні” поданий на розгляд до Верховної Ради в 2013 році досі не прийнятий, хоча в ньому є нагальна потреба. Адже він “...визначає правові основи діяльності в галузі циркової справи та регулює суспільні відносини, що виникають у зв’язку зі створенням, публічним виконанням та публічним показом циркових творів, визначає правовий статус суб’єктів циркової діяльності, форми їх державної підтримки, порядок створення і діяльності цирків” [9].

Він визначає термінологію, основні напрями державної політики в галузі циркової діяльності, проголошує загальнодоступність циркового мистецтва та свободу творчості у сфері циркового мистецтва, визначає порядок створення та діяльності цирків, їхні права та обов’язки, матеріально-технічну

базу забезпечення. Велика увага приділяється дотриманню правил безпеки, охорони здоров’я громадян у діяльності цирків, соціальному захисту професійних творчих працівників. Усі ці питання важливі для вирішення проблем циркової галузі.

У контексті міжнародного культурного співробітництва в проекті закону підкреслено, що цирки як юридичні особи мають право здійснювати зовнішньоекономічну діяльність відповідно до законодавства. Це передбачає демонстрацію циркових творів за кордоном, обмін досвідом між цирковими установами, створення спільних номерів та здійснення іншої колегіальної діяльності, якщо така практика не суперечить законодавству та міжнародним договорам України.

Прийняття цього закону, можливо, поклато би край дебатам, які останнім часом розгорнулися в українському суспільстві, щодо використання тварин у цирку. Цирк без тварин існує в багатьох країнах, і захисники тварин у своїх доказах спираються на їхній досвід. Традиція показу номерів з використанням тварин має як прибічників, так і противників. Кожен з них має свої докази.

Статистика говорить, що циркові тварини живуть у три рази довше, ніж в умовах дикої природи, та в два рази довше, ніж у зоопарку.

Прибічники використання тварин у цирку стверджують, що якщо в цирку заборонять використовувати тварин, їх просто знищать, так як нікуди буде діти. Зазвичай, циркові тварини беруться не зі свого природного середовища, а з декількох, так званих, “поколінь неволі”. Це “умовно дикі” тварини. Жоден зоопарк не візьме собі тварин із цирку, бо циркові тварини не виживуть в умовах зоопарку так як і не виживуть у диких умовах, якщо їх просто випустити, наприклад, у ліс.

Громадські захисники тварин стверджують, що дресирувальники змушують тварин виконувати рухи, невластиві тваринам у дикій природі, жорстоко поведуться з ними, б’ють звірів. Захисники тварин завжди підкреслюють, що умови, у яких містяться чотирилапі, залишають бажати кращого.

Аналогічні дебати ведуться й у країнах Європи, але на фоні цієї полеміки виступи знаменитого українського подружжя дресирувальників Володимира і Людмили Шевченко незмінно більш успішні. Вочевидь, входячи в культурний простір Європейської співдружності, Україна має відстоювати свою позицію, але з повагою ставитися до загаль-

ноєвропейських принципів і підтримувати їх, адже в кожній країні складалася самобутня національна культура, яка має свою багаторічну історію і функціонує по-своєму, як невід'ємна складова соціуму.

У вище зазначеному проекті Закону “Про цирку і циркову діяльність” у ст. 14 йдеться про гуманне поводження із тваринами: “Під час підготовки та показу циркових програм не допускається створення загроз життю і здоров'ю глядачів, жорстоке поводження з тваринами при транспортуванні, утриманні і виступах”.

Залишається сподіватися, що цей важливий закон як для циркової галузі, так і для сфери культури буде прийнятий у недалекому майбутньому.

Питання створення законодавчої бази, яка б враховувала всі специфічні особливості діяльності циркових установ та, водночас, відповідала європейським стандартам, новим соціально-політичним та економічним реаліям, є надзвичайно важливим. Без його вирішення неможливо зробити потрібні кроки у справі реформування й розвитку циркової галузі.

У Європейському Союзі діяльність цирків розглядається в Декларації Європейського Парламенту, 2003 р. [10].

У цьому документі дається аналіз стану циркової галузі в країнах ЄС. У більшості держав питаннями цирків займається Міністерство культури. У деяких країнах існує спеціальний відділ цирку (Франція та Італія), але в більшості країн департамент, відповідальний за театр і драму, займається й циркум. В інших країнах, у тому числі Іспанії та Данії, у міністерстві, яке займається галуззю культури, створені спеціальні робочі групи з діяльності цирку, які мають можливість контролювати ситуацію та вирішувати проблеми, що впливають на цей сектор.

Потрібно врахувати, що всі цирку країн-членів ЄС є приватними незалежними підприємствами. Поняття “державний цирк” у країнах ЄС відсутнє. Більшість правил, що застосовуються до цирків, приймаються на рівні регіональних та місцевих органів влади. Але, як показує прийнята Європейським Парламентом декларація, країни намагаються координувати свої дії, виробляти спільні стандарти, які би допомагали подальшому розвитку циркової галузі, сприяли діяльності циркового колективу, незалежно від країни перебування.

Такий підхід до діяльності циркової галузі є надзвичайно важливим, адже в сучасних умовах

активізується процес обміну культурними цінностями, у тому числі на комерційній основі. Це стає складовою частиною загальномістецького ринку, за цього об'єктами продажу стають не тільки матеріальні культурні продукти, започатковані діячами мистецтва, а й самі митці, які створюють своєрідний ринок унікальної робочої сили.

Як відзначає у своїй праці “Мистецтво і ринок” І. Д. Безгін, “якщо раніше єдиним контрагентом стосовно зарубіжних партнерів була держава, то зараз коло продавців і покупців культурних цінностей та послуг значно розширилося за рахунок кооперативних, змішаних, акціонерних та індивідуальних (приватних) форм” [11]. Зрозуміло, що участь у міжнародному обміні установ культури, мистецьких закладів, митців потребує надійної правової бази, досвідчених менеджерів.

В Україні система гастроляного обміну регулюється ст. 8. Закону України “Про гастроляні заходи в Україні”, де записано, що “підтримка вітчизняних гастролерів здійснюється за рахунок коштів загального фонду Державного бюджету України і місцевих бюджетів” [12]. На жаль, цей закон не полегшує організацію гастролей українським колективам і окремим виконавцям за кордоном та не стримує тіньовий обіг коштів у шоу-бізнесі та цирковій галузі.

Усе ж, не дивлячись на наявні труднощі, українські циркові колективи поступово розширюють свою присутність у культурному просторі Європи та світу. Згідно з положеннями Закону України “Про культуру”, вони “...мають право самостійно укладати договори (контракти) з іноземними фізичними та юридичними особами про форми співробітництва у сфері культури, брати участь у роботі відповідних міжнародних організацій та фондів, провадити зовнішньоекономічну діяльність у сфері культури відповідно до законодавства” [13].

Наприклад, у 2016 році Національний цирк України брав участь у Міжнародному фестивалі циркового мистецтва в місті Альбасете (Іспанія) з номером “Акробати на балконах” під керівництвом заслуженого артиста України О. Рибченка. Високий рівень виступів артистів у цьому номері був відзначений присудженням виконавцям звання лауреата Міжнародного фестивалю. Під час акції були налагоджені творчі зв'язки між колективами та учасниками, проведений обмін досвідом. Варто відзначити, що цей номер неодноразово ставав лау-

реатом різних фестивалів і конкурсів та отримував міжнародні нагороди.

Висока професійна підготовка українських артистів неодноразово відзначалася на різних циркових міжнародних заходах. Наприклад, артисти Роман Терещенко та Олена Борщанська за виконання номера “Повітряна рамка” в 2008 році були нагороджені дипломом Книги рекордів України в категорії “Спорт. Спеціальна підготовка” за виконання трюків вищої складності.

У 2017 році Національний цирк України брав участь у Першому мінському міжнародному фестивалі циркового мистецтва, який проходив з 21 по 24 вересня в місті Мінськ (Білорусь) з нагоди святкування 950-річчя заснування міста. У фестивалі були задіяні учасники з 20 країн світу, таких як: Білорусь, Росія, Узбекистан, Литва, Румунія, В’єтнам, Корея, Єгипет, Казахстан, США, Німеччина, Угорщина та інші.

Виступали найкращі колективи циркової галузі з високим рівнем професійності, демонстрували різноманітні циркові трюки. Національний цирк України представляв Костянтин Крутько з номером “Акробат на щоглі”, який був удостоєний спеціального призу. До участі в журі фестивалю була запрошена Людмила Шевченко — генеральний директор Державного підприємства “Національний цирк України”.

Під час фестивалю були проведені зустрічі та перемовини з провідними світовими імпресаріо щодо майбутніх можливих угод про співпрацю, а також відбулися нові знайомства з артистами світового рівня, які були запрошені для роботи в Національному цирку України. Сподіваємося, що така співпраця сприятиме можливості глядачам в Україні побачити виступи провідних артистів із цікавими новими номерами.

Зрозуміло, що гастрольна діяльність мистецьких колективів неможлива без державної підтримки. У планах Міністерства культури на 2018 рік закладене фінансове сприяння гастрольній діяльності вітчизняних виконавців, створенню нових концертних та циркових програм. Виконання покладене на управління сценічного й візуального мистецтва. Також передбачені гранти Президента України в галузі циркового мистецтва для заохочення митців. Бажано за цього не тільки збільшити фінансову підтримку, а й удосконалити нормативну базу, що значно б полегшило життя мистецьких колективів, зокрема циркових.

Як зазначалося вище, європейська культурна спільнота особливу увагу звертає на проекти, спрямовані на розвиток співпраці в різних секторах мистецтва, зокрема й циркового. У межах діяльності ЄС у галузі культури діяв з 2007 по 2013 рр. проект “Новий цирк”, у якому брали участь біля двох сотень молодих акторів із різних країн. Їм була надана можливість попрацювати разом над постановкою нових циркових номерів, з якими потім артисти могли виступати перед публікою.

Проект почався з того, що декілька груп молодих ентузіастів (по 40 осіб у кожній) з п’яти європейських країн одночасно пройшли навчання в музичних і циркових школах у своїх країнах. Розвинувши таким чином свій талант і здібності в цьому складному виді мистецтва, провівши гастролі на батьківщині, вони прийшли до наступного етапу циркової кар’єри — виходу на міжнародну арену.

Літня школа “Нового цирку” дала можливість обмінятися новими ідеями та відкриттями молодим артистам таких різних амплуа, як повітряні гімнасти, танцюристи, музиканти, жонглери. Молоді артисти зблизилися, потоваришували, підтримували одне одного в освоєнні нових навичок під керівництвом досвідчених майстрів. Кульмінацією цього престижного проекту стало міжнародне турне “Нового цирку”, яке дозволило молодим артистам продемонструвати свою майстерність у різних країнах та отримати широку популярність. У межах проекту вдалося поєднати різні концертно-театральні форми, пов’язати їх із сучасним цирком та налагодити творчу взаємодію між молодими артистами різних культурних напрямів у Європі.

Сучасне циркове мистецтво займається не тільки збереженням первинних архаїчних форм, але й розробкою нових. Як відзначає у своїй праці О. Буреніна-Петрова: “За думкою футуристів, цирк — вершина не тільки футуристичного, але й усього авангардистського мистецтва, так як напруга, яка у ньому створюється, стирає межу між манежем і залом, артистом і публікою, залучає всіх у єдине поле сприйняття та переживання ризику. Цирк — особливий простір, у якому кожен може проживати й переживати реальну небезпеку” [14].

Хоча заклади циркового мистецтва й наші митці беруть участь у багатьох фестивалях та світових виставах, однак відбувається це більш за власною ініціативою й недостатньою підтримкою держави. Присутність циркового мистецтва у світі,

як і української культури взагалі, вимагає не тільки бажання й креативних ідей, а й фінансової підтримки. Для розширення міжнародного співробітництва циркової галузі як частини української культури потрібна масштабна програма, яка би передбачала об'єднання зусиль усіх зацікавлених сторін: державних і недержавних культурних організацій, митців, менеджерів, спонсорів.

Висновки. Зберігаючи краще в традиціях українського цирку, необхідно розвивати їх, відшукувати нові засоби та прийоми виразності, щоб сучасне циркове мистецтво було цікавим як для глядачів України, так і для європейських країн.

Враховуючи інституціональний статус українських цирків, для налагодження творчої взаємодії закладів циркового мистецтва й окремих митців із аналогічними установами Європи необхідна фінансова підтримка гастрольної діяльності вітчизняних виконавців, матеріальне оснащення нових концертних та циркових програм.

Для розвитку циркової галузі необхідне створення законодавчої бази, яка би враховувала специфіку діяльності циркових установ, спиралася на історичний досвід національної культури, нові соціальні та економічні реалії, сприяла розширенню міжнародного співробітництва.

Література / References:

1. Access to European Union law. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=LEGISSUM:l29016> (дата звернення: 30.10.2018).
2. Європейська культурна конвенція. URL: <https://www.coe.int/tu/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/018> (дата звернення: 30.10.2018).
3. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богущкий, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук та ін. [за ред. Ю. П. Богущкого]. К.: Знання, 2007.
4. Дем'янюк О. Гуманітарними засобами. ЮНЕСКО — магістраль з двостороннім рухом: [Політичні аспекти членства України в ЮНЕСКО]. *Політика і час*. 2001. № 11. С. 70–77.
5. Корнієнко В. В. Міжнародна культурна співпраця України у 2009 р.: шляхи та форми репрезентації національних культурно-мистецьких практик. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2010. N 2. С. 75–79. URL: <http://visnyk.com.ua/stattya/228-mizhnarodna-kulturna-spiivpratsja-ukrayini-u-2009-rshljahi-taformi-reprezentatsiyi-natsionalnih-kulturno-mistetskih-praktik.html> (дата звернення: 30.10.2018).
6. Довгострокова стратегія розвитку української культури — стратегія реформ: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 1 лютого 2016 р. № 119-р. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80> (дата звернення: 30.10.2018).
7. Міністерство культури України. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245266929&cat_id=244970308 (дата звернення: 30.10.2018).
8. Міністерство культури України. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/officialcategory?cat_id=245083354 (дата звернення: 30.10.2018).
9. Проект Закону “Про цирку та циркову діяльність”. URL: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=48432 (дата звернення: 30.10.2018).
10. The situation of the circus in the EU Member States. URL: http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/the_situation_of_the_circus_in_the_eu_member_states/ (дата звернення: 30.10.2018).
11. *Безгин І. Д.* Мистецтво і ринок: Нариси. Київ, 2005. 544 с.
12. Про гастрольні заходи в Україні: Закон України. *Відомості Верховної Ради України (ВВР)*. 2004. N 7. Ст. 56.
13. Про культуру: Закон України. Чинна редакція від 02.08.2018
1. Access to European Union law. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=LEGISSUM:l29016> (Last accessed: 30.10.2018).
2. Ievropeiska kulturna konventsia. URL: <https://www.coe.int/tu/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/018> (Last accessed: 30.10.2018).
3. Ukrainska kultura v yevropeiskomu konteksti / Yu. P. Bohutskiyi, V. P. Andrushchenko, Zh. O. Bezvershuk ta in. [za red. Yu. P. Bohutskoho]. K.: Znannia, 2007.
4. Demianiuk O. Humanitarnymi zasobamy. YuNESKO – mahistral z dvostoronnim rukhom: [Politychni aspekty chlenstva Ukrainy v YuNESKO]. *Polityka i chas*. 2001. № 11. P. 70–77.
5. Korniienko V. V. Mizhnarodna kulturna spivpratsia Ukrainy u 2009 r.: shliakhy ta formy reprezentatsii natsionalnykh kulturno-mystetskykh praktyk. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv. 2010. N 2. S. 75–79. URL: <http://visnyk.com.ua/stattya/228-mizhnarodna-kulturna-spiivpratsja-ukrayini-u-2009-rshljahi-taformi-reprezentatsiyi-natsionalnih-kulturno-mistetskih-praktik.html> (Last accessed: 30.10.2018).
6. Dovhostrokovna stratehiia rozvytku ukrainskoi kultury — stratehiia reform : Rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 1 luutoho 2016 r. № 119-r. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80> (Last accessed: 30.10.2018).
7. Ministerstvo kultury Ukrainy. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245266929&cat_id=244970308 (Last accessed: 30.10.2018).
8. Ministerstvo kultury Ukrainy. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/officialcategory?cat_id=245083354 (Last accessed: 30.10.2018).
9. Proekt Zakonu “Pro tsyrky ta tsyrkovu diialnist”. URL: http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=48432 (Last accessed: 30.10.2018).
10. The situation of the circus in the EU Member States. URL: http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/the_situation_of_the_circus_in_the_eu_member_states/ (Last accessed: 30.10.2018).
11. *Bezghin I. D.* Mystetstvo i rynek: Narysy. Kyiv, 2005. 544 p.
12. Pro hastrolni zakhody v Ukraini : Zakon Ukrainy. *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy (VVR)*. 2004. N 7. St. 56.
13. Pro kulturu : Zakon Ukrainy. Chynna redaktsiia vid 02.08.2018

р. № 2778-УІ. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (дата звернення: 30.10.2018).

14. Буренина-Петрова Ольга. Цирк в пространстве культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. Серия "Очерки визуальности".

г. № 2778-UI. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (Last accessed: 30.10.2018).

14. Burenyna-Petrova Olha. Tsyryk v prostranstve kultury. M.: Novoe lyteraturnoe obozrenye, 2015. Seryia "Ocherky vyzualnosti".

Шаповалова Юлия Сергеевна

Современное цирковое искусство Украины в контексте международного культурно-художественного сотрудничества

Аннотация. В статье рассматривается международное сотрудничество цирковых учреждений Украины в дискурсе общих тенденций культурной политики Украины и стран Европейского Союза. Анализируется состояние законодательной базы. Подчеркивается необходимость принятия закона о цирковой деятельности, который бы отвечал европейским стандартам, новым социально-политическим и экономическим реалиям. Рассматриваются принципы деятельности цирковых учреждений в странах ЕС. Приводятся примеры участия украинских цирковых коллективов в международных мероприятиях и проектах. Исходя из имеющегося опыта, доказывается, что международное сотрудничество учреждений цирковой отрасли как части отрасли культуры является важным фактором расширения присутствия культуры Украины в мировом культурном пространстве.

Ключевые слова: цирк, международное сотрудничество, культурная политика, принципы культурного сотрудничества.

Yuliia Shapovalova

The Contemporary Circus Art of Ukraine in the Context of International Cultural and Arts Cooperation

Summary. The article is devoted to the analysis of the current state of international cooperation of the circus industry of Ukraine as a component of the cultural field. The aspects of common trends in the development of Ukrainian and European cultural policy are considered. It is emphasized that one of the main strategic goals of Ukrainian cultural policy is the development of international activities and popularization of Ukrainian culture. It is also noted that international cooperation in the field of culture is an important factor in the development of international partnership.

The information base of international and all-Ukrainian competitions, festivals and other periodical cultural and artistic events, which are under the direction of the Ministry of Culture of Ukraine, is analysed. It is established that the proportion of activities in which circus art is present in relation to the total number is very small.

The main provisions of the Draft Law "On Circuses and Circus Activities in Ukraine" are considered and analysed.

Examples of successful participation of Ukrainian circus institutions and individual performers in various circus international events, creation of creative interaction between young artists of different cultural backgrounds in Europe are presented.

Although institutions of circus art and our artists take part in many festivals and world performances, this happens more on their own initiative and with insufficient support from the state. The presence of circus art in the world, as well as Ukrainian culture in general, requires not only the desire and creative ideas, but also financial support. To expand international cooperation, the circus industry as a part of Ukrainian culture requires a large-scale program that would involve the unification of efforts of all interested parties: state and non-governmental cultural organizations, artists, managers, sponsors.

It is concluded that for the development of the circus industry it is necessary to create a legislative framework that would conform to European standards, new socio-political and economic realities. It is necessary to preserve the traditions of the Ukrainian circus better, it is necessary to develop them, to find new means and methods of expressiveness so that modern circus art is interesting both for spectators of Ukraine and European countries.

Key words: circus, international cooperation, cultural policy, principles of cultural cooperation.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Берегова

Олена Миколаївна

доктор мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Береговая

Елена Николаевна

доктор искусствоведения,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Olena Berehova

D. Habil. (art criticism), professor,
leading research worker,
Institute for cultural research
of National Academy of Arts
of Ukraine

***Анотація.** Розглянуті найяскравіші зразки інструментального театру в українській музиці 1990–2000-х років у творчості таких композиторів, як Людмила Юріна, Сергій Зажитко та Сергій Ярунський. На основі класифікації творів за кількістю учасників представлені інструментальний моноспектакль, камерний інструментальний спектакль, інструментальний ритуал та масовий спектакль. Доведено, що незалежно від жанрового різновиду в зразках українського інструментального театру спостерігається розширення повноважень композитора й виконавця, наділення першого функціями режисера, другого — співака, актора чи виконавця розмовного жанру. Зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування в багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація й театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення.*

***Ключові слова:** інструментальний театр, сучасна українська музика, українські композитори, візуалізація, театралізація.*

Існує думка, що на сучасному етапі розвитку цивілізації на зміну старій вербальній культурі йде культура нова — візуальна. Візуалізація повсякденного буття неминуче призводить до посилення візуального чинника в художньому, зокрема музичному мисленні сучасних митців.

У ХХ столітті на процес візуалізації музичного мистецтва значно вплинула тенденція синтезу жанрів. З'явилися численні зразки так званих гібридних жанрів: опера-балет, операторія, концерт-симфонія, симфонія-балет тощо. Тенденції видовищності, театралізації й синтезу мистецтв, проникаючи у сферу інструментальної музики, зумовили появу такого явища, як інструментальний театр. Під впливом синтезу мистецтв (зокрема, музики й театру) виникли абсолютно нові музичні жанри так званого музичного акціонізму: хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальне мультимедіа тощо. Метою створення опусів у цих жанрах композитори вбачали в декларації новаторських позицій, коли досить специфічний візуальний ряд міг пропагувати певні смисли, приваблювати увагу публіки.

Ще в першій половині ХХ століття під терміном інстру-

ментальний театр розуміли композиторські шукання у сфері нового відчуття тембру. Усвідомлення інструментального театру як специфічного явища музичної творчості прийшло в середині 1960-х років, тоді ж з'явилися й перші визначення поняття, різні типи класифікацій, музикознавчі інтерпретації зразків інструментального театру. Сьогодні також існують різні визначення цього поняття. Наприклад, Владислав Петров розуміє під інструментальним театром “жанр, твори якого призначені для сценічної реалізації, яка поєднує музичні й театральні прийоми, несуть слухову та візуальну/вербальну інформацію, мають конкретні елементи театралізації, спрямовані на виявлення композиторської ідеї” [4]. Анна Приходько у своєму визначенні інструментального театру теж акцентує увагу на синтезі музичного й театрального в цьому жанрі, розуміючи його як “створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, засноване на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору” [5, 96].

Дослідженням інструментального театру в різні роки займалися такі дослідники, як Владімір Барський, Марина Висоцька, Марина Воїнова, Софія Горохівська, Олександр Демченко, Валерій Єрохін, Даніель Житомирський, Річард Костелянець, Юлія Пантелєєва, Анастасія Папеніна, Владислав Петров, Анна Приходько, Світлана Савенко, Світлана Саркісян, Катерина Станіславська, Валентина Холопова, Анна Хром, Тетяна Чередниченко, Рауф Фархадов та інші. Дослідники відзначають такі риси інструментального театру, як відкритість до протесту і провокації; прихована полісюжетність; пошук нової музичної мови; розробка драматургії звуку; звернення до голосу та слова в якості фону або смислового підтексту; сценічна гра самих музикантів-виконавців.

Різні види інструментального театру розвивали у своїй творчості сучасні зарубіжні композитори Мауріціо Кагель (Німеччина — Аргентина), Лучано Беріо (Італія), Владзімедж Котонський (Польща), Фарадж Караєв (Росія), Альфред Шнітке (Росія), Софія Губайдуліна (Росія), Авет Тертерян (Вірменія) та інші.

Піонером інструментального театру серед українських композиторів був Іван Карабиць (1945–2002). Риси інструментального театру були

притаманні його камерно-інструментальним творам уже з кінця 1960-х років (“Концертино” для валторни та фортепіано (1967), “Музика” для скрипки соло (1974), “Концертино” для дев’яти виконавців (1983)). Одним із найяскравіших з погляду театралізації інструментального жанру став “Концертний дивертисмент” для струнного квінтету і фортепіано (1975). Особливістю концепції цього твору стало театралізоване відтворення уроків музики через уособлення постаті Вчителя (партія фортепіано) та учнів (окремі сольні та ансамблеві епізоди). Ще один приклад — динамічний Концерт для оркестру № 2 (1986), у якому композитор застосував оригінальне переміщення оплесків із глядацької зали на сцену: в одному з епізодів III частини чути ритмічне плескання в долоні оркестрантами, а в кінці фрагменту — справжні аплодисменти. На жаль, композитор не залишив жодних ремарок, які б могли допомогти з’ясувати призначення оплесків самими інструменталістами в його творі. У будь-якому випадку цей засіб слугує залученню оркестрантів до гри зі слухачами і є одним із перших зразків інструментального театру в українській композиторській творчості [2].

В українській музиці 1990–2000-х років інструментальний театр розвивають у своїй творчості такі композитори, як Сергій Зажитько, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко, Володимир Рунчак, Іван Небесний, Сергій Ярунський, Максим Шоренков та ін.

Методологічною основою аналізу зразків українського інструментального театру в цій статті стала класифікація творів за кількістю учасників.

1. Інструментальний моноспектакль

Відмінними рисами цього жанрового різновиду є відсутність складних сюжетів і конфліктів, а часто й узагалі змісту, помітним є намагання авторів створити характеристики вдуманих персонажів, розкрити один чи кілька протилежних емоційних станів або змалювати одну невелику за часом сценку з наскрізним розвитком.

Яскравим прикладом інструментального моноспектаклю може слугувати твір Людмили Юріної “As soon as possible” для гобоя соло, який був написаний спеціально для майстер-курсу в Райнсберзькій музичній академії (Німеччина) та виданий Terem-Music Verlag (м.Базель, Швейцарія). Прем’єра п’єси відбулася 15 листопада 1997 року в межах Фестивалю сучасного українського мистецтва.

цтва “Мета-Арт” (м. Київ). Ідеєю твору, яка відображена в його програмній назві, стало поступове прискорення темпу: від повільного, задумливо-філософського вступу до швидкої, феєричної кульмінації-каденції¹. Партитура містить чимало авторських коментарів щодо виконавських прийомів і тексту, котрий виголошує виконавець під час гри. Важливим компонентом драматургії твору є акторська гра. В. Петров називає це “психофізичним способом приваблення уваги публіки” [4] й надає акторській пластичності великого значення в контексті дослідження інструментального театру. Використання засобів пантоміми та жестикуляції, зокрема тупотіння ногами у фіналі п’єси у поєднанні з вигуками виконавця “Fast! Faster! Faster! Faster! Stop!”, за задумом авторки, мають викликати сміх у глядачів. Ідея прискорення, динамізації як головних конструктивних і формотворчих чинників твору найбільш яскраво реалізується в алеаторичних епізодах (відрізки контрольованої алеаторики): від подовжених ферматами тривалостей (т.12) через чергування п’ятисекундних трелеподібних і двосекундних репетицієподібних відрізків (т.41) до кульмінаційної імпровізації-каденції, у якій початковий стакатний фрагмент ще має виписану автором звуковисотність, а чотири останні прискорення — суцільна імпровізація (т.49–54). Ці особливості твору свідчать про звернення композиторки до принципів кадрово-монтажної драматургії: чергування контрастних епізодів із прискоренням темпу нагадують швидку зміну кадрів на екрані з поступовим нагнітанням-прискоренням у кінці.

Ще один інструментальний моноспектакль — твір Л. Юріної “Trombon(o)per(a)Dirk” для тромбона соло (2008). Він був написаний на замовлення відомого німецького тромбоніста Дірка Амрайна. Цей твір яскраво ілюструє такі важливі тенденції розвитку інструментального театру, як вокалізація, вербалізація та візуалізація виконавського процесу. Вербальний ряд опусу створено на основі одного з віршів видатного американського поета Едварда Естліна Каммінгса (1894-1962). Як відомо, стиль цього поета сформувався під впливом європейських модерністських пошуків 1910–1920-х років, його радикальні експерименти містили навмисне викривлення граматики й пунктуації, зміну порядку слів в англійському реченні, візуалізацію вірша через розкидування слів, їхніх фрагментів, знаків пунктуації тощо в просторі книжкової сторінки. У

багатьох поезіях Е. Е. Каммінгса відчутне гостре соціальне спрямування, у них висміюються недоліки суспільного устрою, водночас мають місце й високі людські почуття кохання, дружби, співчуття, взаємодопомоги. Вірш, який ліг в основу тромбонної композиції, акцентує увагу слухача на поняттях життя і смерті, величі й нищості, штучного, рукотворного світу технічного прогресу й живого, вразливого світу природи. У творі Л. Юріної голос використовується як носій інформації, а текст виконує функцію доповнення, оскільки виражає спільний з музикою образ і читається одночасно з її звучанням. Текст диктує музичне втілення: в атональній композиції, написаній у наскрізній формі, використовуються різноманітні технічні прийоми, зокрема глісандо, фрулато, звуки без чітко визначеної висоти, репетитивна техніка тощо. Візуальний чинник посилюється завдяки чергуванню сольних тромбонних епізодів з елементами акторської гри: вигуками або беззвучним промовлянням окремих слів і фраз, клацанням пальцями, притупуванням, коловими рухами рук тощо. За серйозністю змісту твору й різноманітністю використаних у ньому засобів композицію можна назвати маленькою тромбонною оперою.

II. Камерний інструментальний спектакль

Цей жанровий різновид інструментального театру дозволяє глибше зіставити характеристики низки персонажів у взаємовідносинах. У зразках цього жанру присутній високий рівень подієвості, яка заснована на контрасті або конфлікті образів.

Численні камерні інструментальні спектаклі знаходимо у творчості композитора Сергія Зажитька, котрий одним із перших започаткував у сучасній українській музиці новий оригінальний напрям — музичний абсурдизм. Ця ідея виникла у нього в процесі ознайомлення з творчістю Ф. Кафки, Е. Йонеско, С. Беккета, С. Мрожежа та інших письменників-абсурдистів ХХ століття. У пошуках адекватної форми для вираження абсурдистських ідей у музиці та уявлень композитора про музичний твір як про певну акцію, він звернувся до жанрів музичного “мистецтва дії” — хепенінгу, перформансу, музично-сценічної інсталяції. Подібно до драматургів театру абсурду, С. Зажитько застосовує пародійно-сміхові форми для передачі сутнісного, глибинного, а часом і трагічного змісту. Однією з перших ілюстрацій естетики музичного абсурдизму С. Зажитька став його твір-присвята “Семюелу

Беккету” для контрабаса й актора (1996). Вслід за англійським письменником Семюелом Беккетом С. Зажитько ставить у центр концепції свого твору проблему міжлюдської комунікації, яку вирішує в пародійно-ігровій формі через уведення партії “німого” читця. Цей виконавець використовує акторські засоби, притаманні ораторам, політикам, акторам, поетам та іншим публічним особам під час масових виступів — пафос, полум’яну риторичку, ефектні, пагетичні пози, відповідні міміку, жестикуляцію тощо, проте його “виступ” відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно. Незважаючи на всі зусилля “промовця”, його ніхто не чує й не розуміє. І коли наприкінці твору у німого персонажа “проривається” справжня мова (причому не з початку, а з середини речення), це абсолютно не сприяє взаєморозумінню в цих комунікативних обставинах: публіка так нічого й не зрозуміла, що лише загострює абсурдність ситуації.

III. Інструментальний ритуал

Специфічним жанром інструментального спектаклю є інструментальний ритуал. Це втілення музичними засобами певного порядку дій якоїсь церемонії — поховальної, трудової, релігійної, шаманської — у залежності від соціального аспекту. Помітною є тенденція до побудови драматургії творів цього жанру на зіставленні різних пластів — музичного, візуального, вербального, поведінкового тощо.

Прикладом інструментального ритуалу в сучасній українській музиці є твір С.Зажитька “Ще!..” для баритона, кларнета-піколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних (1996). Перебування в нескінченному русі, вигадування все нових і нових варіантів уже знайомого музичного матеріалу, орієнтація на імпровізаційні форми викладу ніби символізують нескінченність життя у філософському аспекті. “Другим компонентом концепції твору С. Зажитька є ідея древнього відчуття музики як певної магії, ритуалу, коли за допомогою звуків досягається стан магічного переживання, своєрідний транс. Викликаний психоделічним впливом музики екстаз і є втіленням ідеї нескінченності, з кожним разом вимагає більше і більше, ще і ще...” [1, 73].

Композиція твору будується на чергуванні інструментальних епізодів із вокальними.

Імпровізаційна манера free-джазу — сучасного джазового стилю — є основою інструментальних

епізодів. Артисти на духових інструментах виконують свої партії на межі динамічних можливостей у надзвичайно інтенсивній, атональній, максимально віртуозній імпровізаційній манері, що імітує невпинний хаотичний рух.

У вокальних епізодах домінують стародавні форми тантричного співу, розповсюджені в тибетській культовій традиції. Відкриті гортанні звуки, особливе горлове vibrato, glissando в напруженому фальцетному регістрі, афектовані вигуки, імітація сміху — ці та інші оригінальні й надзвичайно складні прийоми розширеної вокальної техніки виконавця-баритона ніби занурюють слухачів у стан трансу після хаотичного руху інструментальних розділів, а в більш широкому значенні символізують реакцію людини на хаотичний стан навколишнього світу.

IV. Масовий спектакль — найбільш розповсюджений жанровий різновид інструментального театру, під час виконання якого на сцені перебуває велика кількість виконавців-акторів. Особливістю масового спектаклю є можливість втілення цілісного сюжету літературного твору через побудову “багатоструктурної” драматургії.

Прикладом цього жанрового різновиду може слугувати Містерія-буф № 2 “Вій” Сергія Ярунського для флейти, контрафагота, тромбона, дзвонів, флексатона, литавр, там-тама, фортепіано та струнних (2009).

В основі сюжету твору лежить повість видатного українського письменника XIX ст. Миколи Гоголя “Вій” (1835). Драматургія композиції С. Ярунського будується на протиставленні й боротьбі двох контрастних пластів — реального і фантастичного, а саме людини й нечистої сили. Оскільки основні події твору відбуваються вночі, образ головного героя Хоми Брута змальовано за допомогою відомої української народної колицької пісні “Ой, ходить сон коло вікон” (у підзаголовку партитури твору значиться: 13 ескізів на тему української народної пісні “Ой, ходить сон”). У початковому варіанті тему виконує флейта соло (ц.1), потім вона по черзі передається різним інструментам (ц.2,3 — фортепіано в різних регістрах, у т.ч. викривлену інтонаційно за рахунок хроматизації; ц.5 — литаври; ц.6 — окремі елементи теми у тромбона; ц.7 — тема знов повертається до флейти (тут її дублює альт соло) і востаннє проходить у теплому людяному звучанні; ц.8–10 — тема переходить до флексатона й посту-

пово поглинається загальним хаосом демонічного звучання). Експозиція зловісних образів нечистої сили відбувається в ц.4. Інтонаційна сфера нечисті протилежна наспівній мелодії головного героя, для неї характерні кострубаті ходи на широкі інтервали, акцентуація окремих звуків. Домінує тембр контрафагота в поєднанні з фортепіанними кластерами, піцикато віолончелей і хвилеподібними пассажами контрабасів. Кульмінація нечистої сили — цц.11–13: оркестр тутті багатократно закликає Вія: “Вийди! Вийди!” — і далі гукає з прискоренням: “Вій! Вій!”, а у фіналі всі інструменталісти ходять по сцені й тупотять ногами.

Висновки. Розгляд зразків інструментального театру різних типів у сучасній українській музиці дозволяє зробити певні висновки.

Незалежно від жанрового різновиду спостерігається розширення повноважень композитора, наділення його функціями режисера. Практично для всіх розглянутих опусів характерною є фіксація в партитурах найдрібніших нюансів виконання, автори творів демонструють схильність до режисування й контролю над постановочним процесом.

Найбільших змін зазнають також акустичний та візуальний компоненти музичного твору. Театралізація інструментального жанру містить не тільки розширення інструментарію за рахунок введення немuzичних (шумових) інструментів, а й специфічне, часто відмінне від усталеного розташування (диспозицію) інструментів, підвищену увагу авторів до світло-кольорового оформлення сцени, використання реквізиту, бутафорії, костюмів, мультимедійних засобів.

Виконавець як основна дійова особа в інструментальному театрі зазнає найбільших змін. Музикант-інструменталіст часто наділений невласними йому функціями, наприклад, співака, актора чи виконавця розмовного жанру. До специфіч-

них рис належать також пошук нових способів гри на музичних інструментах, пересування виконавців у просторі сцени, зміна традиційного концертного одягу, перегляд традиційного розташування музикантів на сцені й слухачів у залі, зняття умовних кордонів між сценою та глядацькою залюю тощо. Окремою сферою новаторства в сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Сучасні композитори змушують виконавців грати буквально всіма частинами тіла. “У виконавця нової музики вибудовується певний сценарій жестів на кожний конкретний твір. Виконавський жест опрацьовується так само, як і музичний текст твору, він став смислоутворювальним, почав відображати нові музичні контексти, ...набув рис театральності, опуклості, значущості” [3, 31].

Наслідком активізації участі слухача в музичному дійстві стало часткове наділення його функціями виконавця.

Отже, зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування в багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація й театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення. Як пише видатна українська музикознавиця Ніна Герасимова-Персидська: “... ми увійшли в нову добу, і в мистецтві відбувається процес зближення типів музики, що протистояли один одному в ХХ столітті. Можливо, попереду на нас чекає новий тип, у якому об’єднуються риси попередніх” [6].

Ці міркування яскраво ілюструє інструментальний театр — явище відносно нове як у світовій культурі, так і в українській музиці. Подальші дослідження цього феномена допоможуть не тільки виокремити його специфічні риси, а й усвідомити нові духовні константи сучасності.

Примітки:

¹ Композиційна драматургія твору вирішена у вільній формі контрастно-складового типу елементами репризності, де кожен із розділів піддається ще мікроподрібненню на підрозділи за темповими позначками (їх усього 12).

Література / References:

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ ст. Київ: НПУ, 1999. 141 с.
2. Гуркова О. Концерт для оркестру № 2 І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій у музиці останньої третини ХХ ст. *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість у контексті культури*. Житомир: ФОП Евенко О.О., 2014. С. 267–284.
3. Перепелиця Олександр. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Музика*. 2013. №2. С. 28–31.
4. Петров В. Инструментальный театр ХХ века. — автореф. дис. ... докт. иск. 17.00.02. Астрахань, 2014. URL: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (дата звернення: 25.01.2018).
5. Приходько А. Инструментальный театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*. Вип. 13. 2013. С. 95–102.
6. Тукова І. Ніна Герасимова-Персидська: “Музика, що завжди звучить навколо нас...”. *Музика*. 2013. № 2. С. 11.
1. Beregova Olena. Postmodernism v ukrainiyskii kamernii muzyci 80-90-h rokiv XX st. [Postmodernism in Ukrainian Chamber Music of 80–90s of the 20th Century], NPBU, Kyiv 1999, 141 p.
2. Hurkova Olga. Koncert dlya orkestru No 2 I. Karabytsya v konteksti zhanrovo-stylyovykh tendencii u muzytsi ostann'oji tretyni XX st. [Concerto for Orchestra No 2 of I. Karabyts in the context of genre and style tendencies in the music of the last third of the XX-th century], in: *Reingold Gliere – Boris Lyatoshinsky: Life and Creativity in the Context of Culture*, Edition FOP Evenok O.O., Zhytomyr 2014, p. 267–284.
3. Perepehlytsya Olexandr. Zhestykulyaciya pianista yak zasib vykonavs'koyi vyrazovosti [Pianists' gestures as the means of the performing expressiveness]. *Muzyka*. 2013. No 2. P. 28–31.
4. Petrov Vladislav. Instrumentalniy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental theater of the XX century: history and theory of the genre]. Saratov, 2014. URL: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (Last accessed: 25.01.2018).
5. Pryhod'ko A. Instrumental'nyi teatr u sotsiokul'turnomu prostori XX–XXI cent. [Instrumental theater in the socio cultural space of the 20-21st centuries]. *Musychne mystetstvo*. Vol.13. 2013. P. 95–102.
6. Tukova Iryna. Nina Herasymova-Persydska: “Muzyka, ščo zavždy zvučyt' navkolo nas...” [Nina Gerasymova-Persydska: “The music that always sounds around us...”]. *Muzyka*. 2013. No 2. P. 8–11.

Береговая Елена Николаевна

Инструментальный театр в творчестве современных украинских композиторов

Аннотація. Рассмотрены наиболее яркие образцы инструментального театра в украинской музыке 1990–2000-х годов, в творчестве таких композиторов, как Людмила Юрина, Сергей Зажитько и Сергей Ярунский. На основе классификации произведений по количеству участников представлены инструментальный моноспектакль, камерный инструментальный спектакль, инструментальный ритуал и массовый спектакль. Доказано, что независимо от жанровой разновидности в образцах украинского инструментального театра наблюдается расширение полномочий композитора и исполнителя, наделение первого функциями режиссера, второго — певца, актера или исполнителя разговорного жанра. Смена парадигм написания, исполнения и восприятия музыки, доминирование во многих произведениях зрелищного фактора над собственно музыкальным, все большая визуализация и театрализация музыкального процесса стали свидетельством трансформации современного музыкального мышления.

Ключевые слова: инструментальный театр, современная украинская музыка, украинские композиторы, визуализация, театрализация.

Olena Berehova

Instrumental Theater in the Modern Ukrainian Composers' Creativity

Summary. Relevance of research. Instrumental theatre as a specific phenomenon of musical creativity was first recognized in the mid-1960s. Researchers note the following features of the instrumental theatre, such as the search for a new musical language; the presence of sound drama; appeal to the voice and the word as a background or semantic subtext; hidden polyphony; openness to protest and provocation; the stage game of the musicians-performers.

In the Ukrainian music of 1990–2000, the instrumental theatre is represented in the works of such composers as Serhii

Zazhitko, Lyudmila Yurina, Karmella Tsepkoenko, Volodymyr Runchak, Ivan Nebesny, Serhii Yarunsky, Maxim Shorenikov, and others. However, this original artistic phenomenon remains little investigated in Ukrainian musicology.

The purpose of the article is to actualize the samples of the instrumental theatre in Ukrainian musicology, presented in the works of L. Yurina, S. Zagitchka and S. Yarunsky, and on the basis of the analysis of new works to draw conclusions about the directions of the development of contemporary musical thinking.

Methods of the research — analytical, the complex of musicological methods' research (based on the classification of works by the number of participants).

Conclusions. The works of Lyudmila Yurina are considered — “As soon as possible” for oboe solo and “Trombone (o) per (a) Dirk” for solo trombone, Serhii Zazhytko — essay devoted to “Samuel Becket” for double bass and actor, “More!..” for baritone, clarinet-piccolo, alto-saxophone, horn, jazz trumpet, trombone and percussion, as well as Misterium-buff №2 “Viy” by Serhii Yarunsky on motives of the same name by M. Gogol's novel for flute, contrabassoon, trombone, bells, flexatons, litavres, tam-tam, piano and string.

Regardless of the genre variety, in the samples of the Ukrainian instrumental theatre there is an expansion of the powers of the composer, giving him the functions of the director. Practically for all considered opuses characteristic fixation in the scores of the smallest nuances of execution is common.

The acoustic and visual components of the musical composition also undergo major changes. The theatricalization of the instrumental genre includes not only the expansion of tools through the introduction of non-musical (noise) instruments, but also a specific, often different from the established location (disposition) of tools, increased attention of authors to light-coloured stage design, the use of requisites, props, costumes, multimedia .

The performer as the main performer in the instrumental theatre is undergoing major changes. Musician-instrumentalist often has unusual features, such as a singer, actor or speaker. Specific features include the search for new ways to play musical instruments, the movement of performers in the space of the scene, the change of traditional concert clothes, the revision of the traditional location of musicians on stage and listeners in the hall, the removal of conditional boundaries between the stage and the auditorium, etc. A separate area of innovation in modern instrumental music is the expansion of the limits of performing gestures.

As a result of the activation of the listener's participation in the musical performance, the partial assignment of his functions as a performer has become.

Changing the paradigms of writing, performing and perceiving music, domination in many works of the spectacular factor over the actual musical, the increasing visualization and theatricalization of the musical process became evidence of the transformation of modern musical thinking.

Practical significance. The instrumental theatre is a relatively new phenomenon both in world culture and in Ukrainian music. Further research of this phenomenon will help not only to distinguish its specific features, but also to realize new spiritual constants of the present.

Key words: instrumental theatre, modern Ukrainian music, Ukrainian composers, visualization, theatricalization.

УДК 783.2: 781.222(477)“10/13”
ORCID 0000-0002-2678-5147

НОТОВАНІ ЗБІРНИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ (XI–XIV ст.)

Підгорбунський

Микола Анатолійович

кандидат історичних наук,
доцент, Київський національний
університет культури і мистецтв

Подгорбунский

Николай Анатолиевич

кандидат исторических наук,
доцент, Киевский национальный
университет культуры и искусств

Mykola Pidhorbunskyi

Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor, Kyiv National
University of Culture and Arts

***Анотація.** Стаття присвячена дослідженню нотованих збірок української Православної церкви. Розшифрування нотних рукописів цього періоду залишається досить складною й невирішеною проблемою. Українські та російські вчені значно розширили межі аналізу давньокиївських нотних рукописів Православної церкви. Незважаючи на це, у вивченні літургійних рукописів періоду Київської Русі існують певні прогалини, які не дозволяють їх перевести на сучасну нотну систему, що визначило актуальність обраної теми. Мета цього дослідження полягала в тому, щоб проаналізувати рукописні нотні збірки української Православної церкви, а також розробити способи, які полегшили б їх розшифрування.*

***Ключові слова:** старокиївські рукописи, екфонетичні знаки, невматична та кондакардна нотації.*

***Вступ.** Богослужбові книги української Православної церкви з XI ст. і до XIV ст. можна умовно розділити на нотовані та ненотовані. Більшу частину становлять саме ненотовані церковні книги, так як у перший період у більшості випадків богослужбовий спів передавався усною традицією. У нашому дослідженні ми розглянемо саме нотовані богослужбові книги української Православної церкви, тому що розшифрування нотопису цього періоду залишається доволі складним і невирішеним завданням. Д. В. Разумовський був одним із перших учених, який займався дослідженням історії церковного співу, у своїх працях він приділяв особливу увагу саме аналізу церковних нотованих збірників [13]. У подальшому на його праці у своїх дослідженнях посилалися майже всі російські вчені-медієвісти, серед них В. І. Мартинов, Т. Ф. Владишевська, В. М. Беляєв та ін. [7; 2; 3]. Кожен з російських вчених зробив певний внесок у аналіз старокиївських нотованих збірників Православної церкви. Незважаючи на це, є певні прогалини в дослідженні богослужбових книг періоду Київської Русі, які не дають можливості перекласти їх на сучасну нотацію, усе це й зумовило актуальність вибраної теми. Завданнями цього дослідження є проаналізувати та дослідити нотовані збірники української Православної церкви та розробити шляхи, які дадуть можливість наблизитися до розшифрування старокиївських нотованих рукописів, які збереглися, починаючи з XI ст. і до XIV ст.*

Методологія розвідки ґрунтується на поєднанні різних

дослідницьких методів. Зокрема, застосування аналітичного методу допомогло проаналізувати та дослідити нотовані збірники періоду Київської Русі. Для окреслення часових і кількісних характеристик проаналізованого матеріалу було вжито статистичний і хронологічний методи. Застосування методу порівняння зарадило виявленню загальних рис та певних особливостей у старокиївських нотованих богослужбових рукописах. Використання гіпотетико-дедуктивного методу дало змогу проаналізувати різні гіпотези та намітити шляхи, які сприятимуть розшифруванню старокиївських нотованих рукописів.

Основний виклад матеріалу. Дослідження рукописів періоду Київської Русі на сьогодні досить ускладнене та певною мірою обмежене для українських вчених. Є кілька причин, які пояснюють проблематичність більш ґрунтовного дослідження цієї тематики українськими вченими-медієвістами. По-перше, значна частина цих стародруків разом із іншими цінностями незаконно вивозилася майже п'ять століть у Росію, і зараз українські вчені не мають можливості їх дослідити. По-друге, через неналежне зберігання та контроль в українських бібліотеках та книгосховищах певна частина старокиївських пам'яток частково була втрачена, а інша — потрапила в приватні колекції. По-третє, частина рукописів, які залишилися в українських бібліотеках та книгосховищах не каталогізована, і тому до них немає доступу науковцям. Усі ці фактори не дають можливості повною мірою дослідити стародавні українські нотовані збірники.

Дещо пролити світло на розшифрування стародавнього українського нотопису могли б рукописи європейських країн, але ситуація зі стародруками й там не в кращому стані. Зберіглося приблизно 30 тисяч рукописів, що становить, за попередніми підрахунками, 0,1% всього корпусу співочих книг, створених у майстернях середньовічного Заходу. Крім книг, що дійшли до нас у повному вигляді, маємо кілька десятків тисяч фрагментів, велика частина яких не каталогізована, а ті друквані видання, що вже каталогізовані, не достатньо досліджені [4]. Також можемо припустити, що в європейських бібліотеках та книгосховищах зберігаються й богослужбові нотовані збірники періоду Київської Русі, які можуть сприяти в розшифруванні стародавнього невменого нотопису.

Велика частина списків богослужбових книг,

що дійшла до нас з XI–XIV ст., як уже зазначалося у вступі, містить ненотовані тексти. Певну частину цих текстів розспівували на основі комплексу наявних типових мелодійних моделей — подобна, або за індивідуального комбінування формул в самогласнах. Подобен (від грецького — *πρόσβμοιον*) у візантійському й українському православному богослужінні — спів на основі мелодійної моделі. Спів на подобен — універсальний принцип “музичного оформлення” православного богослужіння, що охоплює багато жанрів — кондаки, тропарі, стихири і т. п. У грецькому богослужінні спів на подобен передбачає слідування мелодійному прототипу, а також віршованій метриці тексту-прототипу. Під час перекладу з грецької на церковнослов'янську мову віршована метрика оригінального тексту повністю втрачалася, насамперед, через неідентичність складів тексту. Відповідно, самогласен (від грецького — *ἰδιόμελον*) — богослужбовий спів, що має свою власну метрику й мелодію, яка не є зразком для інших піснеспівів [10].

Центром, де створювалися перші мелодичні форми піснеспівів та нотопис, що розповсюджувалися потім по всій Русі, була Києво-Печерська лавра або київський Софійський собор, як зазначає дослідник В. І. Мартинов [7]. Та потрібно зауважити, що християнська Десятинна церква, або Церква Успіння Пресвятої Богородиці була зведена в Києві набагато раніше, а саме в 989–996 рр. Вона вважається першою кам'яною церквою Київської Русі, яка простояла до 1240 р. і була зруйнована під час монгольського штурму Києва. Щодо інших київських святинь згадає В. І. Мартинов: київський Софійський собор був зведений приблизно в 1018 р., а Києво-Печерська лавра була заснована 1051 р. На нашу думку, саме в Десятинній церкві, яка була споруджена за князівства Володимира, уже звучав богослужбовий спів, і вона брала активну участь у формуванні Стовпового (невменого) розспіву та нотації.

Відкриття першої книгописної майстерні в стародавньому Києві відбулося за князювання Ярослава Мудрого (983/987–17/20 лютого 1054), який “собра писце многы”; тоді “прекладаше от грек на словенское письмо. И списаша книги многы” [5]. Зараз не можливо встановити найменування книг, зібраних і переписаних у цій майстерні, хоча можна припустити, що там були створені не тільки богослужбові книги для читання, але й нотовані

збірки піснеспівів. Джерелами для старокиївських богослужбових збірок були візантійські нотовані рукописи IX–X ст., про що свідчать висока ступінь споріднення невменого нотопису та схожість формульної графіки піснеспівів.

Продовжувачем книжкових справ київського князя Ярослава Мудрого був перший ігумен Києво-Печерського монастиря Феодосій Печерський (1009 ?–3 травня 1074). На основі двох описів Студійського статуту, принесених іноками Михаїлом та Єфремом від греків, Феодосієм був створений статут Києво-Печерського монастиря. Допрацьований Студійський статут з часом поширився по всіх монастирях Київської Русі. У добу ігуменства Феодосія в Києво-Печерському монастирі було започатковано книжкову справу — переписування, написання та збирання рукописних книг. Одним із обов'язків ченців у вільні від виконання послуху дні, згідно статуту, було читання книг із монастирської бібліотеки. За часів ігуменства Феодосія процес книгописання набув цехової організації, у ньому активну участь брали Никон, Іларіон Схимник, Даміан Цілитель, Григорій Чудотворець та інші ченці цього монастиря [16]. Можна припустити, що цей процес переписування та збирання книг супроводжувався створенням комплекту книг, необхідних для Православного богослужіння та монастирського співу.

Знані дослідники, такі як Д. В. Разумовський, В. І. Мартинов Т. Ф. Владишевська та інші, визначали приблизно однакову періодизацію еволюції богослужбових співочих книг. Так, дослідник Д. В. Разумовський історію богослужбового співу розділяв на три епохи: “старого истиноречія”, “раздельноречія” або “хомонії” та “нового истиноречія” [13]. Його періодизацію певною мірою підтримали В. І. Мартинов, Т. Ф. Владишевська та інші вчені-медієвісти.

Відповідно до трьох епох богослужбового співу, зазначених Д. В. Разумовським, дослідник В. І. Мартинов пропонує приблизно таку ж періодизацію історії богослужбових півчих книг. Перший період з XI ст. до першої половини XIV ст. називається “старый, истиноречный, или праворечный”. Другий — з середини XIV ст. до першої половини XVII ст. — період “хомонии, или раздельноречия”. Третій період розпочався із Собора 1666–1667 рр. і досяг наших часів — називається “новый, истиноречный, или праворечный” [7].

У давні часи, зазначає дослідник В. І. Мартинов, у мові слов'янських народів існували короткі фонемі (звуки), або так звані редуковані, які позначалися ь (“ерь”) та ѣ (“ерь”). у перший період стародавнього істиномовлення напівголосні “ь” та “ѣ” мали певну вимову, як під час читання, так і під час співу. Відповідно, над ними ставилися невмені знаки, і ці напівголосні розспівувалися як голосні. Як приклад В. І. Мартинов приводить слово “дньсь” із “Стихіаря” 1157 р. Це слово мало над собою три невми, по одному над кожною напівголосною “ь”. Однакове проголошення тексту, або його співання, як стверджує дослідник, і є “древнейший, истиноречный период” [7]. Науковець В. І. Мартинов ретельно вивчив працю Д. В. Разумовського “Церковное пение в России”, тому майже повністю повторює його визначення та аргументацію епохи “старого истиноречія” [13].

Епоха стародавнього істиномовлення, за твердженням Д. В. Разумовського, тривала з XI до XIV ст. Нотні рукописні збірники відповідно до характеру богослужбових піснеспівів називалися Стихіарями, Ірмологіонами, Кондакарями, Мінеями, Тріодями, Праздниками, Параклітиками [13].

Для більш детального дослідження старокиївських нотованих богослужбових книг умовно розділимо перший період “стародавній істиномовний” на дві частини. Перша половина “стародавнього істиномовного” періоду — з XI–XII ст. та друга половина цього ж періоду — з XII–XIV ст. Кожна з цих двох частин першого періоду має свої характерні особливості, які розглядаються у процесі дослідження.

Найстародавніші книги із нотописом, які збереглися до наших часів відносяться саме до XI–початку XII ст. У цих церковних книгах текст не супроводжувався спеціальними співочими знаками, але зазначався глас до піснеспівів та певні крапки, що визначали мелодичні рядки. Це так звані екфонетичні знаки — один із перших різновидів нотопису в Київській Русі. Можемо припустити, що ці церковні книги призначалися для богослужбового співу, а спеціальні співочі знаки були першими в процесі подальшого формування старокиївського невменого та кондакардного нотописів. Такий вид нотування богослужбових книг зберігався тривалий час, навіть після того, коли невмений та кондакардний нотописи вже були достатньо засвоєні Православною церквою в Київській Русі. Це, пев-

ною мірою, говорить про консерватизм, який існував у церковній практиці, і будь-які новації засвоювалися півчими та затверджувалися церковними ієрархами доволі повільно.

У рукописах використовувалося три види екфонетичних знаків: рядкові, нарядкові й підрядкові. Спеціальні знаки акцентуації ставилися під рядком, біля того слова, яке необхідно було підкреслити. Екфонетичні знаки лише приблизно фіксували мелодичну лінію псалмодії, указуючи на підвищення (оксейя) чи пониження (барейя) голосу читця, мелодичний каданс і зупинку (телея) [2]. Перший рукопис, який мав знаки екфонетичної нотації, є Остромирове Євангеліє (1056–1057 рр.), на прикладі якого видно, що в старокиївських рукописах знаки екфонетичної нотації використовувалися не так систематично, як у візантійських рукописах, зазначає Т. Ф. Владишевська [3]. Окрім Остромирового Євангелія, збереглися й пергаментні листи сучасного йому Євангелія апракос, знані під назвою Куприянових листів, відоме також і Євангеліє 1519 р., яке також нотоване екфонетичними знаками. Нечисленність екфонетичних пам'яток, на думку В. І. Мартинова, дає підстави припускати, що формули розспівного читання побутували переважно в усній традиції [7].

Починаючи з другої частини першого періоду, а саме з XII–XIV ст., нотовані богослужбові книги переважно писалися двома видами нотопису: невматичним і кондакардним, хоча зберігався в церковній практиці й екфонетичний нотопис. Потрібно зазначити, що кондакардний нотопис був характерний тільки Кондакарям, усі інші нотовані збірники, як правило, нотувалися невмами. Та були й винятки: так, деякі нотовані збірники мали піснеспіви, які були нотовані й кондакардним, і невменим нотописом.

У більшості богослужбових збірників з XII ст. і по XIV ст. мелодичні поспівки записувалися спеціальними знаками-невмами. Слово “невма” походить від пізньолатинського “*neuma*”, яке, своєю чергою, бере початок від давньогрецького “*πνεῦμα*” (“*пневмо*” — дихання). Початково невми спиралися на мовлення і складалися з різних знаків пунктуації — рисок, крапок тощо та їх комбінацій, що проставляли над богослужбовими текстами [8].

Розглянемо найбільш розповсюдженні богослужбові нотовані збірники, які були поширені в Київській Русі з XI до XIV ст., а саме Октоїх або

Паракліт, Міней, Тріоді та ін. Аналізуючи зазначені нотовані збірники, ми також розглянемо їхні витоки з візантійської музичної культури.

Разом з комплектом богослужбових книг візантійської традиції в Київській Русі набула поширення система октоїха, що сформувалася у Візантії не пізніше VII ст., і носила назву Тропологій (Троπολόγιον). Згодом цей єдиний кодекс розпався на мінейний (тексти нерухомого річного кола), тріодний (тексти рухомого великоднього кола) і Октоїх (тексти седмичного кола). На ранній стадії розвитку осьмогласні комплекти седмичних співів отримали назву Октоїх, або Паракліт [9].

Старокиївський Октоїх XII–XIV ст. не нотувався, однак пов'язані з ним цикли пісень іноді виписувалися з нотацією в інших книгах. Велика кількість таких піснеспівів міститься в Типографському статуті після Кондакаря — нотовані псалмодійні вірші кафизм і тропарі степених антифонів, а також добірка подобнов. Євангельські стихири на 8 гласів дійшли в Благовіщенському кондакарі кінця XII ст, Стихірарях XII ст. [6].

Жанр “Міней” православних богослужбових книг для щомісячного використання почав складатися у Візантії приблизно в IX ст. Четї-Міней (Міней-Четї) — (від грецького *μηνιαίος* — місячний і старослов'янської Четї — читання) — церковно-релігійні збірники оригінальних і перекладних пам'яток, житійних і риторичних церковно-повчальних слів та інших творів отців церкви призначалися в середньовіччі для щоденного “корисного для душі” читання протягом місяця.

У Візантії з X ст. існували міней двох типів: “службові”, що призначалися для служителів кліру та “Четї”, адресовані не тільки їм, але й більш широкому колу читачів духовної літератури. Серед укладачів Четї-Міней найбільш відомим був Симон Логофет або Метафраст (тобто “Оповідач”, 940–976 рр.) — візантійський церковний письменник, який робив переклади в популярній формі життя святих. Збірники, складені Симоном Логофетом, набули широкого поширення також і серед південних та східних слов'ян.

У Київській Русі ці церковно-релігійні збірники вперше з'явилися в XI ст. Найдавніші списки Четї-Міней увійшли в Супральський рукопис (початок XI ст.) та Успенський збірник (початок XII ст.). Піднесений стиль викладу Симона Логофета, який знайшов відображення вже в цих перших переклад-

них текстах, став зразком для старокиївських укладачів пізніших повчальних збірок [18].

Досліджуючи ці збірники ми знаходимо в церковному слов'янському словнику визначення слова “четы”, де зазначено, що воно відповідає слову “чтение” з посиланням на “изд. Ак. н., т. 12, стр. 376”, а далі надається цитата “Штобь умела четыю петью церковному” [11]. Ця цитата запозичена із староруської билини “Богатырь Данило Ловчанин”. У цій билині київський князь Володимир, звертаючись до своїх “князів-бояр”, говорить про пошук нареченої, зазначаючи:

“Чтоб лицом красна и умом сверстна:

Чтоб умела русскую грамоту

И четыю-петыю церковному,

Чтобы было кого назвать вам матушкой,

Величать бы государыней” [19].

У “Православній енциклопедії” визначення “Мінеї-Четы” звучить так: це комплект помісячних збірників агіографічних і гомілетичних текстів. У цій енциклопедії подаються фото окремих сторінок із різних збірників, а саме: Мінея-Четы за січень 1480–1520 рр. (РГБ. Ф. 173.1. № 91. Л. 2), Мінея-Четы за лютий, 1–а чверть, XV ст. (РГБ. Ф. 173.1. № 92.1. Л. 1), Великі Мінеї-Четы свт. Макарія. Софійський комплект. Мінея за вересень. Сер XVI ст. (РНБ. Соф. 1317. Л. 9), Великі Мінеї-Четы свт. Макарія. Успенський комплект. Мінея за березень. Сер. XVI ст. (ГИМ. Син. 992. Л. 105), Мінея-Четы за вересень 1627 р. Писець Ієром. Герман Тулупов (РГБ. Ф. 304.1. № 665. Л. 4) [12].

Тріодь або Тріодіон (від грец. *Тρία* — “три” і *ὄδι*, *ὄδα* — “пісня”) — богослужбові книги Православної церкви, що містять трипеснці (три канони), звідки й походить назва. Ця книга охоплює чин богослужіння протягом 18 тижнів: 10 тижнів (70 днів) до Великодня — Пісна Тріодь, 8 тижнів після Паски — Цвітна Тріодь. Першим укладачем цих канонів був великий святий Косма, єпископ Маюмський, який жив у першій половині VIII ст. Він написав ці канони для Великої седмиці. Пізніше, за його прикладом й інші півчі, насамперед Йосип і Феодор Студити (IX ст.), склали трьохпівні канони для інших тижнів святої Чотиридесятниці. Усі ці богослужбові тексти були зібрані разом, доповнені стихірами й канонами та передані в Студійську обитель. Так утворилася низка служб, що отримала назву Тріодіон. Цвітна Тріодь, інакше звана Пентикостаріон (від грец. П'ятдесятниця),

містить служби від Великодня до неділі Всіх святих, тобто П'ятдесятниці, і ще одного тижня після П'ятдесятниці.

Співи Цвітної Тріоди, так само як і Пісної, складені майстрами, деякі імена яких залишилися невідомими. Багато піснеспівів Цвітної Тріоди належать святому Іоанну Дамаскіну, у тому числі й одне з найбільш відомих його творінь — канон на Святу Пасху. Зібрання піснеспівів в одну книгу приписується тим самим особам, які склали й Пісню Тріодь, тобто святим Феодору і Йосипу Студиту. Однак, і після них зміст Цвітної Тріоди поповнювався аж до XIV ст. Так, її доповнив синаксаріями Никифор Калліст [17].

Православна Тріодь в Київській Русі є однією з найдавніших богослужбових книг, що зберіглася в рукописах з XII–XIII ст. Ці рукописи відображають початкову стадію розвитку давньоруської співочої традиції. Нотація в рукописах XII–XIII ст. поки не піддається точній розшифровці, тому про звучання піснеспівів цього періоду можна говорити лише приблизно.

В архівах Москви й Санкт-Петербурга, як зазначає С. М. Тутолміна, Тріоди XII–XIII ст. представлені у восьми рукописах. Шість з них містять, в основному, стихіри (тому в багатьох дослідженнях вони названі Стихірарями) і тільки дві — піснеспіви інших жанрів: седальни, кондаки, акафіст, канони і, що найголовніше, трипеснці [15].

Текст піснеспівів у перших нотованих збірниках був частково грецький, частково старослов'янський. Д. В. Разумовський зазначає, що в середині XIII ст. у церкві Святої Богородиці лівий клірос виконував піснеспіви грецькою мовою, а правий — слов'янською. Виконання піснеспівів грецькою мовою, на думку Д. В. Разумовського, підтримувалося ієрархами грецького походження, які були малознайомі зі слов'янською мовою й письмом. Обидва тексти піснеспівів (грецький і слов'янський) у перших нотованих збірниках писалися старослов'янським письмом [13].

З часом у першій істиномовний період (XII–XIII ст.) на території Київської Русі частково нотованими богослужбовими книгами стають Кондакар, Стихірар і Ірмологіон. Вони містили переважно самогласні піснеспіви Стовповго (невменого) розспіву або моделі для розспівування інших текстів. Більш нотованими в цей період були Мінеї, Тріоди і Параклітик, які мали значне число подібних тек-

стів, це є характерною особливістю старокиївської книжності. Усі ці рукописи дають певну інформацію про репертуар піснеспівів, ступінь його варіативності, місце піснеспівів у богослужінні та приналежність до системи осмогласія.

Наприкінці цього періоду візантійські церковні піснеспіви переплелися з місцевим старокиївським фольклором. З такими жанрами, як колядки, хвалебними піснями, билинами, і вже в цю добу виникає власний музично-поетичний стиль, який став першим етапом формування національної духовної музики та нотопису. Так, у цей період виникають нові піснеспіви на честь місцевих святих і на різні церковні свята Київської Русі. Служби святим князям Борису і Глібу (24 стихіри, 2 канони, 3 кондаки, ікос, седален і светилен; кількість стихір указує на те, що до XII ст. було кілька служб цим святым), преподобному Феодосію Печерському, преподобній Єфросинії Полоцькій і на освячення Георгія Побідоносця великомученика церкви в Києві збереглися в нотованих списках XII ст.; святому равноапостольному князю Володиміру Святославичу, святому Леонтію Ростовському і на свято Покрови Пресвятої Богородиці — в рукописах XIV ст. [14].

Головними причинами усного побутування таких півчих текстів, імовірно, були ґрунтовне знання їх наспівів у громадах і стійке дотримання однієї мелодійної версії; крім того, автори списків богослужбових книг найдавнішого періоду орієнтувалися на візантійську книжкову традицію, у якій до кінця XIII–початку XIV ст. незмінні піснеспіви також не нотувалися. Потрібно зазначити, що традиція усного побутування півчих текстів у період стародавнього істиномовлення в Київській

Русі з XI по XIV ст., певною мірою, обмежує можливість їхнього розшифрування. Та незважаючи на це, вчені-медієвісти не втрачають надії розшифрувати невмену та кондакардну нотації. Шляхи для вирішення цієї проблеми вбачаються в

- співпраці українських вчених-медієвістів із науковцями західноєвропейських країн, а саме: проведення міжнародних науково-практичних конференцій, організація і проведення спільних проєктів, присвячених даній тематиці;

- використанні новітніх комп'ютерних технологій під час дослідження стародавніх рукописів;

- максимально повній каталогізації нотних рукописів як в Україні, так і в європейських країнах.

Усе це дасть змогу науковцям більш ґрунтовно дослідити стародавні богослужбові піснеспіви, а в перспективі наблизитися до розшифрування старокиївських нотованих збірок.

Висновки. Перший період стародавнього істиномовлення в Київській Русі тривав з XI по XIV ст. Основним матеріалом для вивчення богослужбового співу зазначеного періоду є нотовані рукописи, загальне число яких не перевищує чотирьох десятків. Дослідження рукописів дозволяють зробити висновок, що саме в цей період були закладені основоположні принципи старокиївської співочої писемності. Однак розшифрування раних форм київського невменого письма на сьогоднішній день являє собою невирішену задачу. Розв'язати цю проблему можливо за умови активної співпраці з науковцями західноєвропейських країн, використання новітніх комп'ютерних технологій та повної каталогізації стародавніх нотних рукописів.

Література / References:

1. *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. 134 с.
2. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. URL: <https://books.google.com.ua/books> (дата звернення: 12.10.2018).
3. *Владышевская Т. Ф.* Стилевые особенности знаменного пения. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/> (дата звернення: 17.10.2018).
4. Григорианское пение. URL: <http://www.pravenc.ru/text/166507.html> (дата звернення: 12.10.2018).
5. *Летописец Нестор.* Повесть временных лет. URL: <https://books.google.com.ua/books> (дата звернення: 12.10.2018).
6. *Лифшиц А. Л.* О датировке Стихираря из Троице-Сергиевой

1. *Beliaev V. M.* Drevnerusskaia muzykalnaia pismennost. M., 1962. 134 p.
2. *Vladyshevskaiia T. F.* Muzykalnaia kultura Drevnei Rusy. URL: <https://books.google.com.ua/books> (Last accessed: 12.10.2018).
3. *Vladyshevskaiia T. F.* Stylevyie osobennosti znamennoho peniia. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/> (Last accessed: 17.10.2018).
4. Hryhoryanskoe peniye. URL: <http://www.pravenc.ru/text/166507.html> (Last accessed: 12.10.2018).
5. *Letopysets Nestor.* Povest vremennykh let. URL: <https://books.google.com.ua/books> (Last accessed: 12.10.2018).
6. *Lyfshyts A. L.* O datyrovke Stykhyraria yz Troitse-Serhyevoi

- лавры. Сборник статей в честь 75-летия Г. З. Быковой. М., 2003. С. 96–101.
7. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. URL: <https://religion.wikireading.ru/50933> (дата звернення: 12.10.2018).
8. Невми. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 30.10.2018).
9. Октоїх. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 12.10.2018).
10. Подобен. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 21.10.2018).
11. Полный церковно-славянский словарь. Сост. Григорій Дьяченко. М., 2006. 1120 с.
12. Православная энциклопедия. Петербург, 2017. Том 45. 751 с. URL: <http://www.encyclopedia.ru/cat/books/book/71614/> (дата звернення: 12.10.2018).
13. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. URL: http://227704.selcdn.ru/mrps-library/texts/science/razum_history/vol_02/part_01 (дата звернення: 12.10.2018).
14. *Серегина. Н. С.* Песнопения русским святым : по материалам рукопис. пев. кн. XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». Санкт-Петербург, 1994. 469 с.
15. *Тутольмина С. Н.* Русские певческие Триоди древнейшей традиции. URL: <http://www.dissercat.com/content/russkie-pevcheskie-triodi-drevneishei-traditsii> (дата звернення: 18.10.2018).
16. *Феодосій Печерський.* URL: <http://www.wikiwand.com/uk/> (дата звернення: 12.10.2018).
17. Цветная триодь. Часть 1. URL: <https://imwerden.de/publ-1321.html> (дата звернення: 12.10.2018).
18. Четгы-Минеи. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html (дата звернення: 12.10.2018).
19. Энциклопедия мифологии. URL: http://godsabay.ru/slavs/danilo_lovchanin.html (дата звернення: 14.10.2018).
- lavry. Sbornyk statei v chest 75-letyia H. Z. Bykovoї. M., 2003. P. 96–101.
7. *Martynov V. Y.* Ystoryia bohosluzhebnoho penyia. URL: <https://religion.wikireading.ru/50933> (Last accessed: 12.10.2018).
8. Nevmy. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (Last accessed: 30.10.2018).
9. Oktoikh. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (Last accessed: 12.10.2018).
10. Podoben. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (Last accessed: 21.10.2018).
11. Polnyi tserkovno-slavianskyi slovar. Sost. Hryhorii Diachenko. M., 2006. 1120 p.
12. Pravoslavnaia entsyklopedyia. Peterburh, 2017. Tom 45. 751 p. URL: <http://www.encyclopedia.ru/cat/books/book/71614/> (Last accessed: 12.10.2018).
13. *Razumovskiy D. V.* Tserkovnoe penyie v Rossyy. URL: http://227704.selcdn.ru/mrps-library/texts/science/razum_history/vol_02/part_01 (Last accessed: 12.10.2018).
14. Serehyna. N. S. Pesnopenyia russkym sviatym: po materyalam rukopys. pev. kn. XI–XIX vv. «Stykhyrar mesiachnyi». Sankt-Peterburh, 1994. 469 p.
15. *Tutolmyna S. N.* Russkyye pevcheskyye Tryody drevneishei tradytsyy. URL: <http://www.dissercat.com/content/russkie-pevcheskie-triodi-drevneishei-traditsii> (Last accessed: 18.10.2018).
16. *Feodosii Pecherskyi.* URL: <http://www.wikiwand.com/uk/> (Last accessed: 12.10.2018).
17. Tsvetnaia tryod. Chast 1. URL: <https://imwerden.de/publ-1321.html> (Last accessed: 12.10.2018).
18. Chety-Myney. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html (Last accessed: 12.10.2018).
19. Entsyklopedyia myfolohyy. URL: http://godsabay.ru/slavs/danilo_lovchanin.html (Last accessed: 14.10.2018).

Подгорбунський Николай Анатолієвич

Нотированные сборники украинской Православной церкви (XI–XIV в.)

Аннотация. *Статья посвящена исследованию нотированных сборников украинской Православной церкви. Расшифровка нотных рукописей этого периода остается довольно сложной и нерешенной проблемой. Украинские и российские ученые внесли значительный вклад в анализ древнекиевских нотных рукописей Православной церкви. Несмотря на это, в изучении литургических рукописей периода Киевской Руси существуют определенные пробелы, которые не позволяют их перевести на современную нотную систему, что определило актуальность выбранной темы. Цель этого исследования состояла в том, чтобы проанализировать и изучить рукописные нотные сборники украинской Православной церкви, а также разработать способы, которые облегчили бы их расшифровку.*

Ключевые слова: *старокиевские рукописи, экфонетические знаки, невматическая и кондакардная нотации.*

Mykola Pidhorbunskyi

Notized Collections of the Ukrainian Orthodox Church (XI–XIV Century)

Summary. *The aim of the study. The article is devoted to the research of the Old Kyiv noble collections of the Orthodox Church. Decoding the notebook of this period remains a rather complicated and unresolved problem. Ukrainian and Russian scientists have made a significant contribution to the analysis of the Old Kyiv noble collections of the Orthodox Church. Yet,*

despite this, there are certain gaps in the study of liturgical notables of the period of Kievan Rus that do not allow them to be translated into contemporary notation, all of which led to the relevance of the chosen theme. The objectives of this study were to analyse and explore the collected collections of the Ukrainian Orthodox Church and to develop ways that would facilitate the deciphering of Old Man's written manuscripts.

The research methodology is based on a combination of different research methods. In particular, the use of the analytical method helped to analyse and explore the collected collections of the period of Kievan Rus. Statistical and chronological methods were used to define the time and quantitative characteristics of the analysed material. The use of the comparison method helped to reveal the general features and certain features of old-fashioned liturgical manuscripts. Using the hypothetical-deductive method has allowed analysing various hypotheses and outlining ways that will help to decipher the old-time written manuscripts.

Conclusions. The first period of ancient true broadcasting in Kievan Rus lasted from the XIth to the XIVth century. The main material for studying the liturgical singing of this time is the manuscripts that have been published, the total number of which during this period does not exceed four dozen. The study of manuscripts from this period allows us to conclude that it was during that period that the basic principles of ancient Kievan singing were laid. However, the deciphering of the early forms of Kiev inaccurate writing today represents an unresolved problem. It is possible to solve this problem by actively cooperating with scientists from Western European countries, using the latest computer technologies and the complete cataloguing of ancient musical manuscripts.

Key words: Old Kyiv manuscripts, ekfonetic signs, Neumatic and Kondakrd notation.

УДК 130.2(045)
ORCID 0000-0002-7211-0642

ДІЯЛЬНІСТЬ ГРОМАДСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Дорога

Алла Євгенівна

кандидат філософських наук,
професор, Національного
педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова

Дорогая

Алла Евгеньевна

кандидат философских наук,
професор, Национальный
педагогический университет
имени М. П. Драгоманова

Alla Doroha

Ph.D., professor
at the National Pedagogical
Dragomanov University

Анотація. Стаття присвячена розгляду традиції громадської діяльності культурних організацій України на прикладі історії конкретного періоду роботи Музично-хорового товариства. Висвітлені заходи діяльності товариства щодо формування культурної ідентичності та національної самосвідомості.

У статті здійснений культурологічний аналіз діяльності Музичного товариства України з 1969 по 1973 роки. Звернено увагу на справи історичної ваги: створення нових професійних колективів (оркестр народних інструментів, чоловіча хорова капела, камерний хор), відродження кобзарства, будівництво Співочого поля, відкриття нових музичних шкіл при товаристві, створення мережі музично-виробничої діяльності.

Ключові слова: Музично-хорове товариство, культурна спадщина, національна музична культура, професіоналізм, небайдужість.

Актуальність статті обумовлена потребою історичного обґрунтування вітчизняної традиції громадського культуротворення в умовах активного становлення громадянського суспільства та процесів самоорганізації культурного життя.

Метою статті є доведення правомірності своєрідного ракурсу бачення культурної спадщини. Своєрідність полягає в підході до оцінки спадщини не тільки з погляду на результат. Значущими для історії можуть бути принципи діяльності й характер протікання процесів. Особливо це стосується процесів, що відбуваються в надрах тоталітарних систем.

Вклад основного матеріалу. У сучасному інформаційному просторі України досить часто зустрічаються поверхові судження, надмірно категоричні висновки, синонімічний вжиток термінів “совковий” і “радянський”. Необхідна більш вдумлива аналітика, ґрунтовна аргументація, обережність у навішуванні ярликів. Адже час життя не обирають. А історичним поступом людства давно доведено, що в історії культури не буває періодів абсолютної прірви.

У контексті цих міркувань увазі читача пропонується стислий огляд діяльності громадської організації, що за визначенням покликана опікуватися культурно-музичною спадщиною. Як результат, сама діяльність організації стала надбанням вітчизняної культурної спадщини. Масмо на увазі Музичне товариство. У період, про який ітиметься, організація називалася “Музично-хорове товариство”. З 1960 по 1973 роки головою правління товариства був Сергій Давидович Козак — особис-

тість масштабу Відродження. Наведемо лише номінальний перелік виявів його хисту. Фронтвик, випускник Військової академії ім. М. В. Фрунзе, згодом здобув консерваторську освіту й став співаком. З 1950 по 1983 роки був солістом Київського театру опери та балету, виконував провідні баритональні партії, удостоєний звання народного артиста України. По завершенню виконавської кар'єри більше десяти років був професором Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Крім того, Сергій Козак — письменник, поет, композитор, автор документальних повістей “Михайло Гришко” (1978), “Григорій Верьовка” (1981), оповіді про життя і творчість Івана Семеновича Козловського “Вічний жайвір” (2001), кантати “Дума про Україну”, численних пісень і романсів на власні вірші та на слова І. Франка, М. Рильського, А. Малишка, В. Юхимовича, Б. Олійника, Д. Луценка. Саме на посаді голови Музично-хорового товариства повною мірою виявився хист Сергія Давидовича як громадського діяча. За його головування товариство зміцніло організаційно і фінансово, значно збільшилася кількість індивідуальних і колективних членів, велася кропітка робота з ретельного підбору кадрів обласних і районних осередків роботи товариства.

Найяскравішою сторінкою в історії організації став період з 1968 по 1973 роки. Нагадаємо, що це був період постійних арештів активістів правозахисного руху, виступів на їх захист письменників, художників, кінорежисерів, науковців [5, 680]. Почалася чергова хвиля тоталітаризму радянського зразка, що, крім іншого, виявлявся в намаганні вивести людину з поля історії, перекреслити віковічні традиції та історичну пам'ять. Стався відомий в історії культури парадокс, коли утиски активізували творчий потенціал свідомих діячів культури. У цей час першим заступником голови правління Музично-хорового товариства з творчих питань став Семен Дорогой — смілива й рішуча людина, розвідник-десантник часів Другої світової, що зустрів перемогу в Празі, а війну завершив на території Монголії в боях з японською армією. Випускник Одеської консерваторії, наступник славнозвісної школи хорового диригування Костянтина Пігрова. На момент приходу в товариство Семен Васильович був уже відомим хоровим диригентом, мав тривалий досвід педагогічної й громадської діяльності, проявивши блискучі організаторські

здібності й креативність у організації роботи Кіровоградського обласного відділення Музично-хорового товариства. На посаду відповідального секретаря товариства було призначено молодого історика Олександра Чумака — талановитого організатора, людину кмітливого розуму, глибокого знавця національних культурних традицій. Пізніше, за часів незалежності, Олександр Романович став президентом фірми “Рось” і доклав чималих зусиль для відродження національних музичних і літературних пам'яток.

Сергій Козак, Семен Дорогой, Олександр Чумака — ця бойова трійця однодумців стала інтелектуальним центром, генератором ідей щодо подальшої роботи товариства. Саме в цьому вузькому колі впродовж тривалих палких дискусій, творчих суперечок визрівали ідеї, оцінювалися пропозиції, обмірковувалися рішення щодо їхньої реалізації. Потім питання виносилися на обговорення правління товариства. До правління входили М. Кречко, Г. Майборода, П. Майборода, О. Мінківський, В. Кирейко, А. Авдієвський, В. Колесник, Д. Загрецький, В. Мальцев та інші.

Кульмінаційний етап діяльності товариства вражає концентрацією масштабних, креативних, плідних у історичній перспективі ідей. “Адже в процесах розвитку є наскрізні елементи, які, хоч і йдуть від минулого, але окреслюють контури майбутнього” [2, 299]. Період з 1968 по 1973 роки означений справами, без перебільшення, історичної ваги. Судіть самі. Серед акцій товариства — створення першого (історичні аналоги відсутні) професійного оркестру українських народних інструментів, першої в історії України професійної чоловічої хорової капели (з 1974 — ім. Л. М. Ревуцького) і Київського камерного хору (з 1992 — Ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського). Відбувалося насичення культурного простору України якісною музикою, десятки творів виконувалися вперше, а сотням було надано нових цікавих інтерпретацій. На посади керівників новостворених колективів було призначено талановитих, енергійних, ініціативних людей — Якова Орлова, Віктора Гуцала, Семена Дорогого й Віктора Іконника. Ці колективи стали окрасою культурного життя України і своєрідними представниками культурної дипломатії далеко за її межами. Адже різними музичними барвами створювали не імідж, а образ України. Творча доля кожного з них — тема окремої розмови.

Саме в ці роки правління Музично-хорового товариства прийняте й реалізоване рішення про будівництво Співочого поля в Києві, ремонт костюлу на тодішній Червоноармійській вулиці, запровадження мистецьких заходів у військових училищах, створення при товаристві концертно-лекційного об'єднання з метою пропаганди музичного мистецтва у високопрофесійному виконанні. До спеціально розроблених концертно-гастрольних маршрутів залучалися кращі виконавці з України й усього Радянського Союзу. Достатньо назвати Белу Руденко, Євгенію Мірошниченко, Костянтина Огневого, Володимира Тимохіна, Юрія Гуляєва.

Особливо серйозного значення керівництво товариства надавало збереженню культурної спадщини. Передусім маємо на увазі відродження кобзарства. Перший крок мав на меті привернути увагу до кобзарського мистецтва, що на той час не переслідувалось, але й не популяризувалось. За результатами кропіткої роботи було зібрано кобзарів та лірників з різних регіонів України й організовано два концерти. Неймовірний успіх мав другий концерт у переповненій залі столичного театру опери та балету (червень 1969 р.). Саме на цьому концерті публіка вперше почула козацький марш в авторському виконанні легендарного Євгена Адамцевича. Віктор Гуцал, після запису виконання на плівку, зробив партитуру для новоствореного оркестру народних інструментів. Почалась яскрава біографія твору, якому судилося стати музичною емблемою української культури.

Правління товариства гаряче підтримало ідею керівництва про надання кобзарям статусу повноправних членів Музично-хорового товариства у формі окремої асоціації. Такі організаційні заходи на той час були необхідні для подальшого сприяння розвитку кобзарського мистецтва. За тридцять років потому українські кобзарі утворять свою творчу спілку.

Саме Музично-хорове товариство ініціювало й організувало в ці роки збір старовинних музичних інструментів, вишиванок і рушників. Унікальні знахідки ставали об'єктами серйозних досліджень, кращі зразки слугували прикладом для створення нових. Вищевказані розвідки спричинили популяризацію народних інструментів, а відтак — створення дитячих і дорослих самодіяльних оркестрів. А це, своєю чергою, викликало потребу виготовлення народних інструментів.

Мистецько-виробнича діяльність товариства за-слуговує на окремий фрагмент розмови, адже є прикладом поєднання творчого й комерційного начал у діяльності товариства. Несподіване й, на перший погляд, дивне поєднання для громадської організації радянських часів в умовах завершення “відлиги 60-их” і посилення ідеологізації соціокультурного життя. Зовні це виглядало викликом системі, а насправді було нагальною потребою часу. Почуття відповідальності за долю художніх колективів потребувало забезпечення їх усім необхідним. І невинні романтики виявилися здатними на сміливі ініціативи підприємницької творчості, що вимагала проектного мислення, неабияких організаторських здібностей і далекоглядних передбачень.

Створення фабрики з виготовлення сопілок і цимбалів стало відповіддю на потребу часу. Крім того, у багатьох регіонах України зусиллями обласних і районних осередків Музично-хорового товариства були організовані майстерні з ремонту й настроювання музичних інструментів. На Закарпатті було відкрито цех з виготовлення каніфолі.

Крім уже названих, у системі товариства були створені підприємства з пошиття сценічного одягу, сценічного взуття, завіс для сцени, організовані цехи вишивальниць. Продукція цих підприємств не тільки задовольняла потреби колективів самого товариства, а й користувалася величезним попитом інших художніх колективів України, успішно продавалась у республіках колишнього Радянського Союзу.

Прибутки від виробничої діяльності давали можливість утримувати професійні художні колективи. Адже оркестр народних інструментів, чоловіча хорова капела й камерний хор фінансово повністю забезпечувалися Музично-хоровим товариством. Значних витрат потребувало й утримання концертно-лекційного об'єднання. Наявність коштів дозволила розпочати будівництво приміщень для музичних шкіл.

Відкриття мережі музичних шкіл у системі Музично-хорового товариства — безпрецедентний за розмахом і значенням напрям роботи. На середину шістдесятих ситуація в музичній освіті склалась украй сумна: по декілька музичних шкіл у обласних центрах, по одній у районних і практична відсутність у сільській місцевості. Міністерство культури не могло збільшити їх кількість з фінансових причин. Тому ідея відкриття музичних шкіл

по всій Україні при Музично-хоровому товаристві була радо підтримана музичною громадськістю й щиро віталася найширшими колами суспільства. Товариство сплачувало оренду приміщень, почалося будівництво спеціальних приміщень для музичних шкіл. Ця демократична й водночас шляхетна справа вирішувала проблему працевлаштування за фахом значної кількості випускників музичних училищ і музичних вишів.

Системності й організаційної чіткості набули в описуваний період традиційні форми роботи товариства — сприяння розвитку самодіяльного мистецтва, проведення конкурсів та фестивалів, підтримка народних університетів культури. Музично-хорове товариство фактично взяло на себе місію фахового керівництва колективами художньої самодіяльності. Здійснювалася безоплатна методична й організаційна допомога: розсилалися ноти, закуповувалися інструменти, проводилися семінари для керівників різних типів хорів та оркестрів. Для участі в цих заходах запрошувалися найкращі музиканти з Прибалтики, Закавказзя, Москви, Ленінграда. Залучення до справи професіоналів найвищого ґатунку відповідало задуму керівництва — створення в суспільстві атмосфери високої культури, поваги до професіоналізму. Обмін творчим досвідом сприяв підвищенню фахового рівня керівників самодіяльних колективів, формуванню смаку, збагаченню репертуару. Атмосфера небайдужості, щирої зацікавленості в результатах, конкретної ділової допомоги підвищувала самооцінку музикантів-аматорів, піднімала престижність професії музиканта.

Здійснювати творчі задуми було нелегко. Усі дії керівництва слід було узгоджувати з ЦК Компартії України, затверджувати в Раді Міністрів та Президії Верховної Ради. Це стосувалось як кадрових призначень на керівні посади, так і відкриття фабрик, цехів, майстерень. Крім того, тоталітарна система (а ми й сьогодні не позбулись її принципів) вправно формує велику кількість носіїв своїх ідей. Тому герої цієї оповіді діяли всупереч атмосфері системи, ретельно продумуючи кожен крок, застерігаючись від можливих нападів, постійно долаючи задрісну недоброзичливість, стандартність мислення партійних і державних функціонерів, даючи принизливі пояснення на відверті наклепи анонімних “сигналів”, що на той час уважалися офіційними документами.

Керівництво товариства — блискучі митці, смі-

ливі, рішучі, переконані у своїй правоті люди шаленого темпераменту — мусили проявляти гнучкість, дипломатичну майстерність, стриманість і виваженість, чітко розмежовуючи ставлення до системи й стосунки з нею. Це не було пристосуванством. Життя вимагало мудрості й розумних компромісів заради головної справи — розвою національної музичної культури в атмосфері денационалізації та інтернаціоналізації. Художній керівник і головний диригент Державного оркестру народних інструментів Віктор Гуцал у книжці “Запорізький марш” (1995 р.) описав, як важко вирішувалися питання організації оркестру попри могутню підтримку найавторитетніших діячів культури — М. Рильського, Л. Ревуцького, С. Людкевича, П. Козицького, М. Вериківського, Г. Майбороди, П. Майбороди та багатьох інших. І причину гальмування справи автор назвав суто ідеологічною.

На завершення хочеться зауважити, що в середині сімдесятих керівництво Музично-хорового товариства було замінено, творчі колективи підпорядковані Міністерству культури, частину музичних шкіл закрито, частину також передано міністерству, виробничу діяльність товариства ліквідовано. Організаційно тоталітарна система перемогла.

Але культурну спадщину ліквідувати неможливо. Маємо на увазі явища нематеріальні. Очільники музично-хорового товариства були діячами культури. І не тому, що формально працювали в мистецькій сфері. А передусім тому, що визнавали ключову, а не маргінальну роль культури в розвитку суспільства. Причому маргінальну не тільки в переносному значенні. Усі без винятку масштабні проекти товариства мали на меті нівелювання характерної для тоталітарних суспільств різючої різниці між якістю культурного життя на периферії і в центрі. Крім того, цілком відповідали вимогам культурної дії. А вимоги ці з необхідністю передбачають наявність свідомості (осмисленості та цілеспрямованості процесу), відповідальності й небайдужості. Це ключові умови. Шевченкове “і не однаково мені” було життєвим кредо й лейтмотивом творчості цих людей у всіх її проявах — життєвій, художній, громадській. Вони вирізнялися системністю державницького мислення, гармонією почуттєвого й раціонального начал, єдністю творчих поривань і господарчої кмітливості.

Висновки. Описана сторінка історії Музично-хорового товариства — яскравий приклад традиції

громадської діяльності й переконливий доказ можливостей громадських організацій у справі формування культурної ідентичності й національної самосвідомості.

У пропонованому підході в понятті культурної спадщини згорнуто живий, натхненний, креативний, означений високим професіоналізмом, небайдужістю й немеркантильною зацікавленістю в результаті процесу. Важливо знати й пам'ятати: адже "культурологічна цінність набуває аспекту збереженості не раз і назавжди, а через перспективу необмеженого розкриття її ідейно-проблемного змісту, у якому кожна епоха відкриває в інваріант-

ному культурному явищі нові й нові смисли" [3, 26]. Але запорукою майбутнього пам'ять стає за умови здатності успадковувати. А з цим — серйозні проблеми. Найбільша біда — відсутність наступності, постійні порушення неперервності процесу в усіх галузях соціокультурного життя. Головна причина — надмірна рухливість вектора ціннісних координат. А в результаті — постійна віддаленість результату. Цей культурологічний есеїст автор написав з метою нагадати, що найцінніший скарб культурної спадщини — дуєт професіоналізму й небайдужості як рушій будь-якої діяльності, як основа самоповаги й поваги інших.

Література / References:

1. Гуцал В. Запорізький марш. К., 1995.
2. Кримський С. Б. Концептуальний лад аналізу перехідного процесу. *Про софійність, правду, смисли людського буття*: збірник науково-публіцистичних і філософських статей. Київ, 2010. 464 с., С. 289–303.
3. Кримський Сергій. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2009. №1. 175 с.
4. Лісецький С. Хоровий диригент Семен Дорогий. ПП «Альфа студія», м. Вишневе, 2004. 112 с.
5. Попович М. В. Нарис історії культури України. К.: АртЕк, 1998. 728 с.
1. Hutsal V. Zaporizhskiy marsh. K., 1995.
2. Krymskiy S.B. Kontseptualnyi lad analizu perekhidnoho protsesu. *Pro sofijnist, pravdu, smysly liudskoho buttia*: zbirnyk nauko-ovo-publitsystychnykh i filosofskykh statei. Kyiv, 2010. 464 p., P. 289–303.
3. Krymskiy Serhii. Kultura rozkryvaie vnutrishniu bezmezhnist liudyny. *Kulturolohichna dumka: shchorichnyk nauk. prats*. K.: Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, 2009. №1. 175 p.
4. Lisetskiy S. Khorovyi dyryhent Semen Dorohyi. PP «Alfa studii», m. Vyshneve, 2004. 112 p.
5. Popovych M. V. Narys istorii kultury Ukrainy. K.: ArtEk, 1998. 728 p.

Дорогая Алла Евгеньевна

Деятельность общественной организации как феномен украинского культурного наследия

Аннотация. Стаття посвящена анализу деятельности Музыкального общества Украины с 1969 по 1973 годы. Обращено внимание на дела исторической важности: создание новых профессиональных коллективов (оркестр народных инструментов, мужская хоровая капелла, камерный хор), возрождения кобзарства, строительство Певческого поля, открытие новых музыкальных школ при обществе, создание сети музыкально-производственной деятельности.

Автор предлагает своеобразный ракурс видения культурного наследия. Свообразие заключается в подходе к оценке наследия не только с точки зрения результата. Значимыми для истории могут быть принципы деятельности и характер протекания процессов. Особенно это касается процессов, происходящих в недрах тоталитарных систем.

Ключевые слова: Музыкально-хоровое общество, культурное наследие, национальная музыкальная культура, профессионализм, неравнодушие.

Alla Doroha

Activity of Public Organization as a Phenomenon of Ukrainian Cultural Heritage

Summary. *The article analyses the activities of the Musical society of Ukraine from 1969 to 1973. Attention is drawn to things of historic importance: creation of new professional groups (folk instruments orchestra, male choir, chamber choir), Renaissance of the kobza-playing, building the Song festival grounds, building of new music schools, creation of a network of musical-production activities.*

In the proposed approach, the concept of cultural heritage will be reduced to a lively, inspired, creative process, marked by high professionalism, indifference and non-material interest in the result. This page in the history of Music and choral society is a vivid example of the tradition of social activity and a convincing proof of the possibilities of public organizations. It is important to know and remember. But the key to the future memory becomes the subject to the ability to inherit.

In those years the Board of the Musical and choral society accepted and implemented the decision on construction of the Song festival grounds in Kyiv, repair of Polish Roman Catholic church in Chervonoarmiiska street, the introduction of artistic activities in military schools, the establishment of the society of concert and lecture to promote the musical art by a highly professional performance.

Particularly important is the management of the society provided for the preservation of cultural heritage. First of all we mean the revival of kobzars. The first step was to draw attention to the Kobzar art, which at that time was not persecuted, but not popularized. As a result of hard work kobzars and lyre-minstrels from different regions of Ukraine were collected and two concerts were organized. The second concert in the crowded hall of the capital's Opera and ballet theatre was an incredible success (June 1969). At that concert the public heard the Cossack March for the first time. It was performed by the author, the legendary Eugene Adamovich. Victor Gutsal, having recorded the performance, made the score for the newly created orchestra of folk instruments. A bright biography of the work, which was destined to become a musical emblem of Ukrainian culture, has begun.

The Board of the society strongly supported the idea of leadership on granting kobzars the status of full members of the Music and choral society in the form of a separate Association. Such organizational arrangements were necessary at that time to further promote the development of Kobzar art. Thirty years later, Ukrainian kobzars form their own creative Union.

It was the Music and choral society that initiated and organized the collection of ancient musical instruments, embroideries and towels in those years. Unique findings became the objects of serious research, the best examples served as an example for the creation of new ones. The above-mentioned investigations led to the popularization of folk instruments, and consequently - to the creation of children and adult Amateur orchestras. And this, in turn, caused the need for the manufacture of folk instruments.

The author offers a unique perspective on the vision of cultural heritage. The peculiarity lies in the approach to heritage assessment not only from the point of view of the result. The principles of activity and the nature of the processes can be significant for the history. This is especially true for the processes taking place in the bowels of totalitarian systems.

Key words: *Musical-choral society, cultural heritage, national musical culture, professionalism, indifference.*

УДК 821.161.2
ORCID 0000-0002-7340-8985

КУЛЬТУРА ВИНА В УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ПОЕЗІЇ

Науменко

Наталія Валентинівна

доктор філологічних наук,
Національний університет
харчових технологій

Науменко

Наталія Валентиновна

доктор филологических наук,
Национальный университет
пищевых технологий

Nataliia Naumenko

Dr.Litt., National University
of Food Technologies

Анотація. У статті представлені результати культурологічного аналізу образу-мотиву “вино” в українській поезії доби бароко. З огляду на загальні дидактичні та теологічні інтонації тогочасної лірики, увагу приділено віршованим інтерпретаціям образу вина в релігійному аспекті (як символу Євхаристії або елемента євангельських оповідей), засторогам щодо зловживання цим напоєм. Виявлені також нові конотації даного образу — осуд “сильних світу цього” за несправедливий щодо оточуючих спосіб життя; епікурейська насолода життям; радість від буття самим собою; дружба та єднання.

Ключові слова: українська поезія, бароко, вино, жанр, стиль, символ, культура.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Досвід, фонові знання, зумовлені реаліями навколишньої дійсності (географічними та психічними умовами, особливостями побуту, історико-культурними чинниками тощо), підтримують символічне значення, а постійні асоціації, що супроводжують символ, створюють підґрунтя для його вживання у складі фіксованих контекстів, різних словесних формул, визначають його здатність передавати глибинний зміст, ставати носієм конкретної ідеї.

Напевно, жоден з напоїв не має більш давньої й славетної історії, ніж вино. Багато великих поетів оспівували його смак, аромат, колір, цілющі властивості. У скульптурах і на живописних полотнах, у народних епосах і легендах дійшли до нас зображення й згадки про виноградну лозу, яка дає життя вину — напоєві, здатному зробити просту трапезу урочистою.

Вино — один з найбільш поширених лінгвокультурологічних образів українського світогляду. Розповідь про вина, їхні цілющі властивості в поетичній формі робила їх зрозумілими для читача, а елемент художньої фантазії стимулював роботу мислення людини й приводив до формування незвичайних асоціативних рядів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність цієї роботи в тому, що питання “Образ-символ вина в українській поезії” досі не було предметом ґрунтовного культурологічного осмислення. Наголошувалося переважно на його загальнокультурних або медичних аспектах. Чималу увагу вину приділили Іван Огієнко та Олекса Воропай, розглядаючи давні українські обряди — як релігійні, так і світські. Леся Ставиць-

ка в “Естетичні слова в українській поезії 10–30-х років ХХ століття” окреслює особливості концепту “вино” в ліриці модернізму та доби Розстріляного Відродження [14, 74–76]. З такого ж бачення до даного образу підходить Оксана Гальчук [4, 323], утверджуючи його як складник світогляду неокласиків. А. Топачевський [15, 31] наближає своє дослідження до барокової парадигми, порівнюючи релігієзнавчі, літературознавчі та біологічні елементи в розгляді біблійного символу виноградної лози. Технологи виноробства (П. Шиян, В. Домарецький, В. Сосницький, Є. Шольц-Куликов та інші) у своїх працях також побіжно згадують місце вина в системі концептів української культури, передусім у контексті історії виробництва та споживання цього напою в Україні.

Формулювання цілей статті. Мета цієї роботи — на основі вивчення української поезії різних жанрів і стилів, присвяченої вину, утвердити зазначений образ-символ як чинник, що виявляє особливості культуротворення в бароковому часопросторі.

Лірику доби бароко (XVII–XVIII століть) обрано за матеріал дослідження внаслідок того, що її дидактично-релігійна спрямованість стала рушієм виявлення специфічних конотацій лінгвокультурологічного концепту “вино” саме відповідно до жанрово-стильового характеру вірша.

Виклад основного матеріалу дослідження. В українській культурі виокремлення семантики слова з середовища візуальних образів розпочинається саме в епоху бароко. Характерні для цієї доби емблематичні зображення, згідно з уявленнями культурних діячів XVII століття, мали два змісти: “літеральний”, тобто безпосередній, та духовний — умовний, символіко-метафоричний. Іоанікій Галатовський твердив, що за допомогою емблематичних образів, які являють собою “взаємодію зображення, напису й підпису”, можливо виразити найрізноманітніші відтінки абстрактних понять: “Якщо тілесний світ має свої конкретні форми, то й світ думок мусить мати свої мислеформи” [цит. за 8, 158].

Вагомий шар цих “мислеформ” у добу бароко становили міфологеми, переважно античні та християнські, і вино посіло серед них не останнє місце. Образи ставали не просто художніми формами осягнення дійсності, а й, за визнанням Йосипа Туробойського, міфологічними кодами, за якими

стоять певні надбання художньої та філософської думки.

Ужитий у різних контекстах концепт “вино” виступає символічним синонімом великої кількості емоцій (від смутку до радості), сквородинської “сродної дії”, натхнення на творчість. Дидактична та релігійна компоненти, якими характеризувалася українська поезія доби бароко [4], зумовили емблематичну природу образу вина. У творах за євангельськими сюжетами — своєрідними словесними іконами — він зберіг свої біблійні конотації причастя, крові Христової (твори Климентія Зіновієва, Івана Величковського); у світській ліриці — синоніму радощів життя. Водночас вино було не лише металогічним, а й автологічним концептом — передусім у поезіях, котрі висміювали зловживання хмільним напоєм. Такої інтерпретації він зажив і в пародійних творах — як латиномовних (переспіви, переклади, наслідування поезії вагантів), так і українськомовних.

У добу бароко, передусім у педагогічній практиці Києво-Могилянської академії, вважалося: освічена людина повинна вміти вправно скласти вірш із будь-якого приводу, на будь-яку тему. Збірки творів того чи того автора зазвичай містили цикли поезій, об’єднаних спільним тематичним заголовком.

Так, Климентієві Зіновієву в заслугу ставлять те, що він був першим, хто виявив глибоке розуміння багатьох життєвих проблем, майстерно показав у віршах усі форми й види людської праці, описав різноманітні ремесла, рослинний і тваринний світ України, схарактеризував побут і народні звичаї, прославив добре й засудив зле (різні злочини, хабарництво, пияцтво, нечесність, несправедливість) [20, 248]. Тому поезія Климентія, котра є одним із найбільш промовистих виявів барокового стилю в українській літературі, сьогодні потребує нового прочитання.

Відповідно до потреб часу й у силу свого духовного покликання, Климентій Зіновієв у багатьох творах спирався на приписи Святого Писання — як Старого, так і Нового Завітів. Отож концепт “вино”, як і взагалі “спиртне”, у його творчості вводиться, насамперед, у жанрову парадигму інвективи (викриття, засудження) — саме як деталь-символ.

Цикл віршів під назвою “Про пияцтво та п’яниць” (№№ 100–111) із “Книги Приповістей посполитих” має на меті застерегти читача від непомірного вживання хмільних напоїв. Народна му-

дрість, образна мова, яскраві епітети й порівняння, притаманні творчості Климентія загалом, особливо виразно виступають у такому вірші:

Стережись, чоловіче, п'янства проклятого,
 Бо часом нагло люди умирають з того.
 А хоч пий, та помірно, щоби мало тратив:
 Або щоб усієї худоби не стратив.
 Бо п'яному здається, що й кози у злоті;
 А сам-бо валяється, як свиня в болоті... [5, 88].

Сповідуючи принципи моральної чесності та пристойності, Климентій у вірші 107 “Про п'яних та неписьменних” із метою різкішого осуду та викриття пияцтва як соціального зла добрав цілу галерею яскравих епітетів і порівнянь, упливши в канву оповіді відповідні прислів'я та приказки:

Добре тому пить, у кому хміль спить.

І паки: пий, та уму не пропий.

І ще: пий, та не вий.

І знову ж: пий, та не впивайся, між чужими людьми застерігайся:

Бо хміль мовить безпечно, але не статечно [5, 90].

Інший знаковий поет барокової доби, знаний майстер курйозних поезій і епіграм Іван Величковський у своєму доробку мав вельми своєрідний цикл “Вірші на Євангеліє для іконописців”. Кількома рядками у кожному з них описано новозавітні сюжети, у котрих згадується вино, наприклад хрестоматійний “Шлюб у Кані Галілейській”:

Христос чудо найперше в Кані сотворив був,

Не було вина, воду в вино перетворив-бо
 [переклад з книжної української В. Шевчука, 1, 124].

Серед інших обіграних в епіграмах сюжетів — притча про доброго самарянина, котрий лікував пораненого розбійниками подорожнього елеєм та вином; Таємна вечеря, або пасхальне застілля Христа й апостолів, під час якого й виник обряд, що його ми сьогодні називаємо за грецькою традицією — Євхаристія, тобто причастя.

Відповідно до поезики барокового стилю, декілька концептів навіть одного вірша можуть бути зіставними (у нашому дослідженні — вино і хліб), а декілька — протиставними (вино і терни).

Першу символічну сув'язь представлено у “Плачі на преставлення великого государя Олексія Михайловича” Лазаря Барановича, котрий не тільки називає “хлібом і вином” Божу поміч синові покійного — царевичеві Феодору, а й проголошує майбутню добу своєрідним “золотим віком”:

Яко со отцем всегда Бог бѣ, сице будет
 И з сыном, Феодора, певне, не забудет.
 Аще же Бог с ним будет, то всѣ Феодору
 Дѣла пойдут во славу, пойдуть в силу, вгору.
 Хлѣбом будет и вином Бог ему при столѣ,
 Помощ и оружіе на военном полѣ.
 Во имени Феодор своем носить Бога,
 Аще же Бог ест с нами, кая на нас трвога?

[Частина 9. 11].

Приклад протиставлення концептів — “Вінець од зірок дванадцяти, у стражданні від вінця тернового засіялих” Данила Туптала:

Грозд винный Ісус егда дозрѣ в вертоградѣ,
 Зрѣте, в коей нынѣ ест от еврей отрадѣ!

Сии от него вино егда истачают,

Тернієм весма его острым избождают [11].

Уведений у розлогий по-бароковому каталог образ вина — здебільшого як символ розкішного, заможного життя, у своїх полемічних творах, передусім у “Книжці...”, уживав Іван Вишенський, тавруючи панів та архієреїв: вони кохаються “в многих мисах, полумисах, приставках, чорних і сірих, червоних і білих юхах, і в склянцях і келишках, в винах мушкателях, мальвазіях, алектантах, ревулах, в пивах розмаїтих, в барилах із медами, барилках із винами, шкатулах з фляшками, наповненими вином і горілкою дорогою” [3, 321].

Подамо коментарі до деяких назв вина: мальвазія — солодке грецьке вино, дуже рідкісне й дороге; мушкатель — те саме, що мускатель, вино середнього рівня якості, виготовлене з сорту Мюскадель; алектант — те саме, що алектант, іспанське вино темно-червоного кольору.

Каталогізацію, характерну для літератури українського бароко, можна ствердити як практичний вияв Франкового теоретичного постулату “асоціації ідей”, висловленого у “Секретах поетичної творчості”: “Поет веде нас натуральним шляхом асоціації ідей від часті до цілості, сю цілість показує знов як часть більшої цілості і так піднімає нас неначе по ступнях щораз вище, щоб показати нашій уяві широкий кругозір” [18, 65].

З погляду І. Франка, у цьому полягає “секрет сильного впливу” поетичного твору; не слід забувати, що саме в процесі градації з'являється “пуант”, або Wendepunkt — символічний пункт катарсису. Важливим цей момент є також для каталогу, коли письменник через нанизування деталей, їхніх ознак та специфічних властивостей проводить пев-

ну ідею, вивершуючи її в місткому образі-символі; у нашому випадку це — вино і відповідні найменування посуду (скляниці, келишки, барила, пляшки).

Цитований вище твір Вишенського — унікальний випадок у бароковій літературі, коли назва напою наводиться не лише як така, а й із видовими найменуваннями (мускатель, мальвазія та інші).

В анонімному “Слові о п’янстві” містяться актуальні й сьогодні застороги проти зловживання спиртним і переїдання: “Якщо їсти і пити в подобний час і в міру, того і святіі отці не боронили, аби ми тільки утрималися від об’їдання і п’янства. Бо Сатана не їв, не пив і спав з неба на діл, а святий великий Павло і їв, і пив, і потрапив до третього неба. Якщо не пити взагалі, то теж недобре, бо від Бога пиття дано єсть розумним на веселіє, а дурням, які часто ся упивають понад міру, на злий гріх. Не каже бо Писаніє, щоб не пити, іно “не упиватися”” [цит. за 2, 47].

Відомий факт: у добу бароко славу вмілих інтерпретаторів церковного піснеспіву (акафіста, тропаря, кондака) мали мандровані дяки. Були то, за визначенням Л. Ушкалова, “раблезіанські” постаті, бакаляри та хористи [17, 63-64], які заробляли собі на хліб (і, може, й на горілку) партесним співом, “утішними ораціями”, вертепними виставами.

Об’єктом їхніх пародій був потяг до хмільних напоїв. Так само як і у західноєвропейських вагантів, котрі, окрім того, що подарували світовому студентству “Таудеамус”, створили велику пародію на католицьке Богослужіння — “Щонайп’янішу літургію” з закличками “Сповідайтеся Бахусу” та “Пир усім” (замість “Мир усім”). А також хореїчний за віршовою домінантою статут “Ордену вагантів”, у якому приписано:

Тут нам заборонено / Утреню служити –
Вставши, краще в загінку / Снідання спожити.
Вина ми смакуємо / І курчаток ситних.
Одного лиш лячно нам –
Не програти б свити!..

[пер. з латини М. Борецького. 10, 214].

А ще — хвалебні пісні вина, написані в стилі релігійних гімнів, а іноді як пародії на них [19, 404]: “Vinum bonum et suave, bibit abbas”, “Vinum bonum et suave, bonis bonum” тощо. У субкультури вагантів вино набувало сакрального значення, воно виступало божественним напоєм, ним освячувались бенкет і все, що висловлювалось упродовж нього.

До речі, на той час фактично в усіх університетах Європи можна було зустріти студентів-українців. Навчаючись там, вони переймали чимало тамтешніх звичаїв, що їх, повернувшись додому, прищеплювали на українському ґрунті. Так, у 1616 році з’явилося латиномовне зведення правил застілля “Jus potandi”, або “Церемонія пиття”, писане з традиційним студентським гумором і фантазією.

Та якщо західних вагантів за їхню пристрасть до вина називали “вакхантами” — від “Вакха”, латинського імені бога Діоніса [17, 13] — то наших поетів-школярів величали “пиворізами”. Мали тут на увазі не пиво як конкретний слабоалкогольний продукт, а пиво як питво узагалі.

У творах “Синаксар, виписаний зі служби дванадцяти нетлінних братів Коропських на пам’ять пиворізам...”, “Лікарство на болящих немощію п’янства, іли Бахуса новоізобрітенное”, “Правило увіщательне п’яницям, співане не в церквах, а у школах 1779 року” та інших, які мали за протекст Біблійні писання, зображувалась пристрасть дяків-пиворізів до сивухи, у пародійно-жартівливому тоні відтворювалось їхнє мандрівне життя, психологія їхньої поведінки та звичаї, зокрема “вминання кувас” і те, як люди “пиво, меди, горілку, варену кухликом п’ють”.

Але в сучасних реаліях не може не викликати інтересу анонімний вірш “Лікарство на болящих немощію п’янства...” Хоча в ті часи цілители не могли обґрунтовано пояснити причини страждань питушого під час похмілля (токсична дія оцтового альдегіду, що утворюється внаслідок розщеплення етилового спирту в організмі), проте безуспішно застосовували методи лікування цього розладу, описані у вірші:

...Треба дубовим суком спину шмарувати,
А трясущіся руки у сук ізв’язати.

...Ще ж і в сальвацію його вести треба:

Закинуть у яму, щоб не видів неба.

І сальвувать його три дні поволі –

Сухар давать на день йому, а не болі!

(тут: не більше. — Н.Н.)

А послі сего треба вийнять його з ями

І напоїть його сими полезними зіллями:

Помазать його маслом, тим, що з березьєв,

Так, щоб помазаний не всидів, не влезав...

[16, 183].

Причому настільки детальні рекомендації да-

валися залежно від того, взимку чи влітку, вперше чи повторно трапилося з питушим таке нещастя.

Як слушно зауважує Ірина Приліпко, поява подібного гатунку віршованих творів свідчила про втрату духівництвом важливої (можна говорити, й виняткової) ролі у культурно-освітньому та суспільному житті народу, а отже — про посилення критицизму в ставленні до церкви та її діячів. І саме це можна вважати одним із рушіїв розвитку бурлескно-трагедійної літератури [12, 21].

Не можна оминати увагою й пов'язаний із цим літературний факт пізнішого часу — опис частування із роману “Люборацькі” А. Свидницького. Зібравшись за столом, священники по черзі проголошують тости: за єдиного Бога, за два завіти — Старий і Новий; за Бога у Трійці сущого; за чотирьох євангелістів; за П'ятикнижжя Мойсееве... а коли перейшли до сорока святих, то вже з ліку збилися [цит. за 7, 10]. Від себе додамо, що в цьому уривку оповідач блискуче застосовує математичний принцип факторіала: і в канонічних біблійних книгах, і у пізніших християнських писаннях можна знайти будь-яку цифру й зробити її символічним *causa bibendi* (“приводом випити”).

Вартий уваги “Тропар, глас 4-й” із “Правила увіщательного п'яницям...”, де дивовижним чином переплелися вислови біблійного та античного взірців. Рядки ці на перший погляд видаються рекламою спиртного, але саме суміш низького та високого стилів викладу нівелює рекламну інтонацію й відтак сприймається як настанова щодо тієї шкоди, яку несе зловживання вином, — як і задумували анонімні автори: “Яко світозарная макуха під лавою возсія пам'ять ваша в горілкогородному граді Коропі, пиворізі! Стікається бо тамо зо всім сонмищем своїм, яко до надежного пристанища, приносячи з собою великі жмути непотребних шпаргалів і партес, в них же і самі сили не знаєте. Ми же, удивляючися неістовству вашому, не стидимся глаголати: радуйтеся, горілкопийці, ізсушуючі потоки Іфтавській...” [цит. за 2, 95].

Такий само характер антиреклами має й анонімна “Піснь на корчму”, в якій можна спостерегти пародійовані в бурлескному дусі жанрові ознаки молитви, казки, билини, прислів'я (“пройшла еси скрузь огонь та воду”), а також фігури риторичного звертання та ампліфікації:

... узяли тя до пивниці, / А із пивниці узяли тя до столиці,

І узяли тя у скляниці, / І сіли з тобою за стул на лавиці,

Подвигом добрим подвизалася еси, / великомученице згорілице,

Уподобилася еси овим попом і дияконом, і дяком,

І черцюм, іще і нам, небораком простаком,

Коли ми тебе познаємо, / Киями ся махаємо,

За волосся ся торгаємо, / Очі собі із голови видираємо,

По болоту ся валяємо [16, 184].

Особливості символічного світосприйняття митців бароко полягали в тому, що кожен із них тлумачив загальні емблеми, алегорії та символи по-своєму. Хоча їх цікавила не стільки зовнішня сторона речей, скільки пошук їхньої духовної сутності, використання їх із повчальною, дидактичною метою.

Проте вже діячі того часу дійшли до з'ясування ролі символічного в пізнанні деяких явищ, яка отримала науковий вираз набагато пізніше. У доробку Григорія Сковороди дослідники [17; 20] вирізняють епікурейські мотиви, проте не завжди пов'язані з вином, а швидше — узагальнене поняття радощів, відкинення дріб'язкового та суєтного в житті. Недарма саме цей пасаж (із пісні 30-ої) став завершальним акордом “Саду божественних пісень”:

Хочеш ли жить в сласти? Не завидь нигде.

Будь сыт з малою части, не убойся везде.

Плюнь на гробныя прахи и на детскія страхи;

Покой — смерть, не вред.

Так живал афинеийскій, так живал и еврейскій
Епикур — Христос [13, 60].

Однак концепт “вино” присутній у сквородинській картині світу, але виступає вже не так деталлю (у котрій, як у згаданих у статті поетів, зосереджено семантику інвективи та застороги), а образом — філософською, подібною до кантіанської “речі-в-собі” [9, 52]. Прикладом цьому є недований латинський оригінал під назвою “*De sacra saena, seu aeternitate*” (“Про Святу вечерю, або Про вічність”) та його автопереклад — синтетичний прозово-віршовий витвір версетної будови, який починається словами: “1. Плотию видиш ты хлеб и вино: но умом созерцается сам Бог, который под видом плоти скрывается. 2. Сокрытый сей пребывает, а видимое оное есть мечта, сновидение и тень, по сему быть скрыту есть вещь, а видиму быть есть

ничто” [13, 76].

Так, наприкінці XVIII ст. в українській естетиці почала поширюватися ідея, за якою природа символу є чимось складнішим, аніж простий зв’язок із алегорією, а сам символ — це не лише видимий художній образ, а й ідея, позначувана цим образом. Носієм цієї концепції в українській філософії й був Григорій Сковорода. На його думку, природа й людина є таємницею, яка вимагає певного ключа до її розгадки. Таким ключем має бути сукупність символічних образів, які сприяють тому, щоб спрямувати роботу думки на споглядання того, що перевершує всяке розуміння [13, 179].

“Символічним світом” Г. Сковорода називав Біблію, образи й алегорії якої, на його думку, мають допомогти людині в самопізнанні, відкритті своєї творчої природи. Зокрема, цікавою сьогодні видається висловлена в устами персонажа діалогів — Григорія (прототипом якого напевно є сам автор) гіпотеза щодо походження слова “Бог” від слова “біг” — тобто вища сила, яка перебуває в постійному стрімкому русі. Образ “вино” — найчастіше у символічній сполучі з образом “хліб” як синонім причастя, наприклад у діалозі “Пря беса с Варсавою”: “Коль краты привязала мене Богу тайна евхаристии. Крошка хлеба и ложечка вина ненасыщающая тела... Не сей ли вид преобразуется в пищу мудрости Его, укрепляющую и веселящую сердце?” [13, 288–289].

Старі виноградні лози були невід’ємною деталлю садів, зокрема барокових. Адже такого гатунку сади вважалися експериментом, який слугував для глибшого пізнання світу, — експериментом, у якому створюється модель світобудови, вивчаються властивості рослин, виникає штучне, але, однак, природне довкілля [6, 93]. Належна до етики барокових садів деталь “виноградне гроно”, виведена з сюжету грецьких міфів про вправних художників Зевксиса та Апеллеса, стала в нагоді Григорієві Сковороді для формулювання власного бачення символу та протилежного йому поняття — вірогідно, того, яке в естетиці постмодернізму буде названо терміном “симулякр” [9, 53]: “Пустое имя без существа подобное виноградному гроздью, на стене живописью хитро изображенному. Он, накрашен, видом сушаго грозда обманывает, обещаая сокровенный внутрь себе зрелый вкус сладкого муста, а безразсудныя птички, прилетывая, бьются в немую стену” [13, 232–233]. Характерною де-

таллю у філософських творах Сковороди є також “муст”, слово, вжите на позначення як виноградного соку чи сула, так і власне вина.

Із цього розмислу, уміщеного в діалозі “Розмова, звана Алфавіт, або Буквар миру”, випливає висновок, для вербалізації якого виноградне гроно — не перший і не останній символ у поезії Сковороди: “Если чем-то хочеш славиться, будь по существу тем”. Іншими словами, це та сама ідея “сродної дії”, котру потім, у “Байках харківських”, було уособлено в образі Бджоли, а потому продовжено в низці діалогів (сродність до землеробства, військової служби, богослов’я тощо).

Висновки та перспективи подальших досліджень. З аналізу барокової поезії випливає, що концепт “вино” для зазначеного періоду розвитку літератури загалом має спорадичний характер, — автори здебільшого згадують про мед, пиво та напої високої міцності (різного гатунку горілки, наливки, настоянки). Це зумовлено тодішніми економічними та культурними реаліями, коли виноградне вино було здебільшого імпортом, а тому дорогим і доступним лише вузькому колу споживачів.

Вино у бароко — не стільки деталь-символ (елемент застілля), скільки філософема біблійного та античного походження, яким уособлено низку важливих для культури XVII–XVIII ст. понять: релігійний обряд, причастя (Євхаристія), радощі любові, дружба, розкіш. Із другого боку, засторога проти надуживання спиртним, притаманна для бароко, постає більш ніж медичною заборонаю: через інтерпретації мотиву пияцтва поети оприявнюють свій осуд щодо “сильних світу цього”, їхнього способу життя та ставлення до інших.

Мотив “вино” нерозривно пов’язаний із образом винограона, виноградної лози, — до власне символіки напою вони долучають нові значення. Із них утворювалися сталі символічні сув’язі — як синонімічні (хліб і вино), так і протиставні (вино і терни). Особливо прикметно це у творчості Григорія Сковороди — синтезові філософом античності (епікуреїзму) та християнства: у сквородинській картині світу виноград постає не просто емблемою, а образом вищого гатунку — виявом природного прагнення людини бути тим, ким вона є.

Подальші дослідження образу вина в українській культурі різних періодів розвитку дозволять по-новому утвердити бачення людини-у-світі як світу-в-людині. Адже, вводячи до своєї різнопла-

нової лірики мотиви “вино”, “корчма”, “келих”, а також інтерпретуючи на цих засадах символічні концепти античності, Сходу, слов’янського світогляду, представники бароко розглядають можли-

вість творення новітньої філософії досягнення світу, в якій природа та творчість перебувають у стані кругообігу, а першоосною є Слово — Вино-Град, Вино-Градник як прототип Граду Божого.

Література / References:

1. *Величковський Іван*. Повне зібрання творів. Дзигар цілий і напівдзигарик / підгот. тексту В. Шевчука. Київ: Дніпро, 2004. 192 с.
2. *Винничук Ю.* Таємниці львівської горілки. Львів: ЛА “Піраміда”, 2006. 256 с.
3. *Вишнєвський Іван*. Книжка // Українська література XIV — XVI століть / упоряд., вст. ст. В. Микитась. Київ: Наукова думка, 1988. С. 306–367.
4. *Гальчук О. В.* “...Не минає міг”: античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920–1930-х років. Чернівці: Книги–XXI, 2013. 552 с.
5. *Зіновійв Климєнтій*. Вірші. Приповіді посполиті / підгот. тексту І. П. Чепіги та ін. Київ: Наукова думка, 1971. 391 с.
6. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Сogласие; OAO “Типография “Новости””, 1998. 471 с.
7. *Лучук І. В.* Зловити дятла: вибрана есеїстика та письменницька критика. Львів: [Б. в.], 2015. 320 с.
8. *Макаров А. В.* Світло українського бароко. Київ: Либідь, 1994. 288 с.
9. *Науменко Н. В.* Черлений дзвін, цілитель душ нетлінний: образи вина в українській поезії. Київ: Сталь, 2018. 260 с.
10. *Орден вагантів // Світової поезії світ: програмні твори / упоряд., передм. та біогр. довідки Б. Чайковського*. Київ: Обереги, 2003. С. 212–215.
11. *Перло многоотинное: у 4-х т. / упоряд. В. Шевчук, В. Яременко*. Київ: Либідь, 2005. URL: www.izbornyk.com/perlo-mnogotsinnoe (дата звернення: 1.12.2017).
12. *Прыліпка І. Л.* Духовенство в українській прозі XIX — початку XXI століть: художня рецепція та інтерпретація. Київ: Логос, 2014. 482 с.
13. *Сковорода Г. С.* Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / вст. ст., упоряд., приміт. І. В. Іванько. Київ: Наукова думка, 1983. 543 с.
14. *Ставицька Л. О.* Естетика слова в українській поезії 10–30-х років XX століття. Київ: Правда Ярославичів, 2000. 144 с.
15. *Топачевський А. О.* Безневинна ягода винна... (Виноград справжній, Vitis vinifera) // З Божого саду: рослини і тварини у Святому письмі. Київ: Веселка, 2014. С. 31–33.
16. *Українська література XVIII століття. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / вст. ст., упоряд. і приміт. О. Мишанича*. Київ: Наукова думка, 1983. 694 с.
17. *Ушкалов Л. В.* Есеї про українське бароко. Київ: Факт, 2006. 284 с.
18. *Франко І. Я.* Из секретів поетичної творчості // Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 31: Літературно-критичні праці. Київ: Наукова думка, 1980. С. 45–119.
19. *Харковенко Є. В.* Ритміко-метричні виміри поезії вагантів. Літературознавчі студії. 2011. Вип. 31. С. 400–406.
20. *Шевчук В. О.* Муза Роксоланська. Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ: Либідь, 2005. 726 с.
1. *Velychkovs'ky Ivan*. Povne zibrannya tvoriv. Dzygar tsilyi i napivdzygaryk / pidhot. tekstu V. Shevchuka. Kyiv: Dnipro, 2004. 192 p.
2. *Vynnychuk Yu.* Tayemnytsi l'vivs'koyi horilky. L'viv: LA “Piramida”, 2006. 256 p.
3. *Vyshens'ky Ivan*. Knyzhka // Ukrainys'ka literatura XIV–XVI stolit' / uporyad., vst. st. V. Mykytas'. Kyiv: Naukova dumka, 1988. P. 306–367.
4. *Hal'chuk O. V.* “...Ne mynaye mit”: antychnyi tekst u poetychnomu prostori ukrayins'koho modernizmu 1920–1930-kh rokiv. Chernivtsi: Knyhy–XXI, 2013. 552 p.
5. *Zynoviyiv Klymentiy*. Virshi. Pripovisti pospolyiti / pidhot. tekstu I.P. Chepihy ta in. Kyiv: Naukova dumka, 1971. 391 p.
6. *Likhachev D. S.* Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stiley. Sad kak tekst. 3-e izd., ispr. i dop. Moskva: Soglasie; OAO “Tipografia “Novosti””, 1998. 471 p.
7. *Luchuk I. V.* Zlovyty dyatla: vybrana eseyistyka ta pys'mennyts'ka krytyka. L'viv: [B. v.], 2015. 320 p.
8. *Makarov A. V.* Svitlo ukrayins'koho baroko. Kyiv: Lybid', 1994. 288 p.
9. *Naumenko N. V.* Cherleniy dzvin, tsilytel' dush netlinnyi: obrazy vyna v ukrayins'kiy poeziyi. Kyiv: Stal', 2018. 260 p.
10. *Orden vagantiv // Svitovoyi poeziyi svit: programni tvory / uporyad., peredm. ta biohr. dovidky B. Chaykovs'koho*. Kyiv: Oberehy, 2003. P. 212–215.
11. *Perlo mnohotsinnoye: u 4-kh t. / uporyad. V. Shevchuk, V. Yaremenko*. Kyiv: Lybid', 2005. URL: www.izbornyk.com/perlo-mnogotsinnoe (Last accessed: 1.12.2017).
12. *Prylipko I. L.* Dukhovenstvo v ukrayins'kiy prozi XIX — pochatku XXI stolit': khudozhnya retseptsiya ta interpretatsiya. Kyiv: Lohos, 2014. 482 p.
13. *Skovoroda H. S.* Virshi. Pисni. Bayky. Dialohy. Traktaty. Prytchi. Prozovi pereklady. Lysty / vst. st., uporyad., prymit. I.V. Ivan'yo. Kyiv: Naukova dumka, 1983. 543 p.
14. *Stavyts'ka L. O.* Estetyka slova v ukrayins'kiy poeziyi 10–30-kh rokiv XX stolittya. Kyiv: Pravda Yaroslavychiv, 2000. 144 p.
15. *Topachevs'kyi A. O.* Beznevynna yahoda vynnna... (Vynohrad spravzhnii, Vitis vinifera) // Z Bozhoho sadu: roslyny i tvaryny u Svyatomu pys'mi. Kyiv: Veselka, 2014. P. 31–33.
16. *Ukrayins'ka literatura XVIII stolittya. Poetychni tvory. Dramatychni tvory. Prozovi tvory / vst. st., uporyad. i prymit. O. Myshanycha*. Kyiv: Naukova dumka, 1983. 694 p.
17. *Ushkalov L. V.* Eseyi pro ukrayins'ke baroko. Kyiv: Fakt, 2006. 284 p.
18. *Franko I. Ya.* Iz sekretiv poetychnoyi tvorchosti // Zibrannya tvoriv: u 50-ty t. T. 31: Literaturno-krytychni pratsi. Kyiv: Naukova dumka, 1980. P. 45–119.
19. *Kharkovenko Ye. V.* Rytmiko-metrychni vymiry poeziyi vagantiv. Literaturoznavchi studiyi. 2011. Vyp. 31. P. 400–406.
20. *Shevchuk V. O.* Muza Roksolans'ka. Kn. 2: Rozvynene baroko. Piznye baroko. Kyiv: Lybid', 2005. 726 p.

Науменко Наталя Валентиновна

Культура вина в українській бароковій поезії

Анотація. В статті представлені результати культурологічного аналізу образу-мотива “вино” в українській поезії епохи барокко. Сучетом обцих дидактических и теологических интонаций лирики того времени, внимание уделено стихотворным интерпретациям образа вина в религиозном аспекте (как символа Евхаристии или элемента евангельских повествований), предостережениям против злоупотребления напитком. Установлены также новые коннотации данного образа — осуждение “сильных мира сего” за несправедливый относительно других образ жизни; эпикурейское наслаждение жизнью; радость от бытия самим собой; дружба и единение.

Ключевые слова: украинская поэзия, барокко, вино, жанр, стиль, символ, культура.

Nataliia Naumenko

The Culture of Wine in Ukrainian Baroque Poetry

Summary. The article represents the results of the culturological analysis of Ukrainian baroque poetry with ‘wine’ for the prominent image. Just as the conceit of wine was never researched profoundly by culturologists and linguists, this article is an attempt to conceptualize the imagery of wine and culture of its consumption in Ukrainian literary criticism and cultural studies.

Baroque poetry is well-known for its didactic and religious intonations; therefore, the image of wine is believed to be one of the best symbols for a wide array of abstractions. First of all, wine was an element of verse interpretations of Evangelical narrations: for example, wedding in Cane of Galilee, a parable of Good Samaritan, the Last Supper, Eucharistic rites, Jesus Christ’s blood, and so on. Ivan Velychkovsky, the author of a collection *Mleko ot ovtsy pastyru nalezhnoye* (Milk from a Sheep to be Endowed to a Pastor) left a small cycle of such an interesting genre forms as emblematic ‘Evangelical Verses for Icon Painters,’ each of them a two- or four-verse miniature on a certain plot in the New Testament. Danylo Tuptalo and Lazar Baranovich used the Evangelical symbolic compounds ‘wine-bread’ and ‘wine-thorns’ in panegyrics to tsars, in which they also proclaimed the future ‘gold age’ in Russian Empire at the beginning of the 18th century.

Another side of the image of wine was a persuasion against misusing it in everyday life. Mostly anonymous authors wrote about it; Klymentiy Zinoviyiv was the first to generalize the notions of wine and drinking in his *Prypovisti Pospolyti, or The Common Narrations*. Despite the modern scientifically proved knowledge, these poems are relevant even now because of the interest evoked by the descriptions of alcoholic addiction (particularly, the ‘mornings-after’) and the ways to cure it.

Upon researching Ukrainian baroque poetry, the author of this article revealed some new connotations of the image of wine. First of them is a symbol of reproach declared to the authorities of either sacral or secular power (the conceptual pattern of it are the writings by Ukrainian polemist Ivan Vyshensky). However, even the strongest judgements sounded hopefully thanks to stylization in the mood of Christian liturgy.

Secondly, wine was a reflection of joy of life, love, or friendship in Epicurean style (shown not only in anonymous poems and the parodies of European vagant verses, but also in Hryhoriy Skovoroda’s poems). Thirdly, it was set up as a philosophical image of the human self as the most precious thing in the world. This idea was also supported staunchly by H. Skovoroda. In his opinion, both nature and human were the secrets to be discovered with usage of some mystical keys. The latter should be the integrity of symbolic images which helped to aim the human thought at contemplating and cognizing the things beyond his consciousness. Henceforth, wine in baroque poetry is not only an image of something material within the framework of the everyday life and rituals; it is a factor of reconciliation of Christian and Pantheistic worldview in the Ukrainians.

Further researches of ‘wine’ conceit in Ukrainian poetry (and Ukrainian culture as a whole) would allow confirming anew the vision of a human-within-the-world as the world-within-a-human. Upon implementing the motifs ‘wine,’ ‘tavern,’ ‘cup’ and others into the structure of a lyrical verse, the representatives of Ukrainian baroque re-interpreted the conceits of Antique, Biblical, Oriental, and Slavic pictures of the world and therefore surveyed the possibility to create the new philosophy in which nature and creativity remained in the constant circular movement, and the Word was an initial force for everything.

Key words: Ukrainian poetry, baroque, wine, genre, style, symbol, culture.

УДК 304.4:[061.1ЄС:](477)
ORCID 0000-0003-2588-0991

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ГРАНТОВИХ МЕХАНІЗМІВ ПІДТРИМКИ КУЛЬТУРИ У СВІТЛІ ІНСТИТУЦІЙНИХ РЕФОРМ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Гончаренко

Надія Кузьмівна

молодший науковий співробітник
Інституту культурології
Національної академії
мистецтв України

Гончаренко

Надежда Кузьминична

младший научный сотрудник
Института культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Nadia Honcharenko

Junior research fellow,
Institute for cultural research
of the National Academy of Arts
of Ukraine

***Анотація.** У статті проаналізований досвід використання інструментів конкурсної грантової підтримки культурно-мистецьких проектів у Польщі: розглянуті програми грантового фінансування, пріоритети, особливості дії відповідних інституцій, джерела наповнення фондів, за рахунок яких здійснюється фінансова підтримка культурно-мистецьких проектів.*

У світлі євроінтеграційних процесів, що відбуваються в Україні, оглянуті спроби запровадження аналогічних інструментів, зокрема, створення та розгортання діяльності Українського культурного Фонду — національної інституції, покликаної втілювати засади проектно-орієнтованої, конкурсної підтримки культурного розвитку.

***Ключові слова:** культурна політика, інституційна реформа, Український культурний фонд, європейська інтеграція, фінансування культури, конкурсний грант, культурно-мистецький проект.*

В Україні впродовж багатьох років не вщухають дискусії про осучаснення, реформування державної культурної політики, зокрема, про створення гнучких і дієвих інструментів фінансової підтримки культурно-мистецької діяльності.

Для ефективного реформування культурної сфери варто вивчати й застосовувати досвід Польщі — країни, що мала подібну структуру організації соціально-економічного й культурного життя. Тож метою цієї статті є огляд функціонування інституцій, що фінансують культурну діяльність, та джерела наповнення фондів, за рахунок яких здійснюється фінансова підтримка культурно-мистецьких проектів. Завданням статті є порівняння українського досвіду реформування культурної сфери та створення нових інституцій (включно із розгортанням діяльності Українського культурного Фонду) із польським досвідом.

Передовсім слід зауважити, що успадковані від СРСР підходи планової економіки до фінансування культури виявилися неефективними в нових суспільних та економічних обставинах політичної свободи та ринкової економіки, а інерційність державних інституцій стала перешкодою для швидких змін.

Попри істотні зміни, що відбулися впродовж останніх 27 років, у сфері культури загалом та в культурній політиці зокрема, залишається низка невирішених проблем, пов'язаних із підходами до механізмів фінансування культурної діяльності, підтримки недержавних інституцій культури та самоорганізаційних культурних ініціатив громадськості.

Серед найвагоміших проблем: зосередження бюджетного фінансування в державно-комунальному секторі, з якого впливає фактична нерівноправність державних і недержавних культурних організацій; нерозвиненість і слабе використання грантових конкурсів для підтримки культур і мистецтва. Основними причинами, через які ці проблеми залишаються невирішеними є успадковане з часів СРСР підозріливе ставлення до “недержавного” сектора культури, небажання ділитися бюджетними коштами “з ким попало” (адже їх ледь вистачає на забезпечення потреб державних інституцій), настанова, що найкращі, варті фінансування мистецькі сили зосереджені в державних колективах, зловживання та брак якісного контролю й оцінювання результатів проєктів у чинних грантових програмах.

Ці проблеми, серед іншого, були окреслені й проаналізовані в перших концептуальних документах, спрямованих на розроблення новітніх засад культурної політики в Україні. Ще в січні 1995 року радники міністра культури І. Дзюби О. Гриценко та М. Стріха оприлюднили проєкт “Основних положень Концепції державної культурної політики України”, у якому констатовалося: “Слід розпочинати процес реформування культурної сфери, який має включати: ...реорганізацію державних та регіональних інституцій, які донині “керували культурою”, аби спрямувати їхню діяльність на рейки підтримки культури як такої; ...максимальне заохочення виникненню й зміцненню мережі недержавних, незалежних культурно-мистецьких організацій, які забезпечуватимуть здоровий розвиток культури через багатоманіття творчих, господарчих, правових форм існування, множинність каналів її підтримки суспільством і державою” [3].

Унаслідок тривалих дискусій у 2005 році прийнято Закон України “Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 роки”. У “Концепції” серед цілей та пріоритетних завдань культурної політики фігурували й такі: “3) зміна методів управління у галузі культури, зокрема переорієнтація органів державної влади та місцевого самоврядування з виконання певних функцій на досягнення поставлених цілей... 4) створення ефективної моделі фінансового та матеріально-технічного забезпечення культурного розвитку” [5].

Однак чекати на створення нових інституцій та запровадження множинних каналів фінансування культури довелося довго.

У 2007 році необхідність реформування системи державної культурної політики та запровадження нових підходів до управління культурною галуззю та фінансування культури констатували й експерти Ради Європи: “Основна проблема національної культурної політики в Україні — це успадкування моделей, інфраструктури, практик, які за часи незалежності зазнали певних реформ та змін і дозволили трохи відійти від минулого, але які вже не відповідають призначенню в країні, яка модернізується і є частиною Європи” [8, 46].

Стрімкі суспільно-політичні зміни й у Європі, і в Україні, спонукають науковців, ведучи мову про європейський досвід культурної політики та підтримки культурного розвитку, не лише порівнювати вітчизняні реформістські зусилля з європейським, зокрема польським, досвідом та побудованими на його основі “рецептами”, а й оцінювати наскільки вони адекватні для сучасної України та її культури.

Польський досвід у реформуванні сфери культури привертав до себе увагу українських аналітиків [1; 2; 4; 7], але розгляд питань інституційного забезпечення нових механізмів фінансування культури був радше винятком [15].

Реформування системи державної (публічної) підтримки культури в Польщі розпочалося ще в 1990-і роки [16; 18]. Реформи охоплювали децентралізацію управління та фінансування закладів культури, впровадження ринкових засад в окремі галузі культури (кіно, книговидавництво, аудіо-, відеоіндустрія); створення нових культурних інституцій, що мали здійснювати по-новому культурну політику в окремих галузях, як-от: Інститут книжки, Польський Інститут кіномистецтва та інші [17].

У його сучасному вигляді Міністерство культури і національної спадщини (МКіНС) Республіки Польща є наслідком реорганізації системи вищих органів виконавчої влади, що відбувалася у 2010 році. Раніше, упродовж 1990-х та 2000-х років, Міністерство кілька разів міняло свою назву та сферу компетенції [10].

Сьогодні Міністерство культури і національної спадщини Польщі у своїй діяльності, підтримувальній та регуляторній, охоплює такі галузі: усі види культури і мистецтва, кінематографія, національна спадщина, популяризація польської культури за кордоном (спільно зі структурами МЗС), підтримка й популяризація польської мови, культурно-

мистецька освіта, ЗМІ (спільно з Національною Радою у справах Радіомовлення і Телебачення), а також здійснення деяких допомогових операційних програм ЄС, що частково стосуються сфери культури та культурної спадщини (наприклад, програми “Інфраструктура і навколишнє середовище” та “Людський капітал”) [11].

Видатки на культуру з державного бюджету Польщі (через МКІНС) постійно збільшуються. У 2014 році на сферу культури було спрямовано 2,982 мільярди зл., з них понад 1,5 млрд. зл. — на “культуру, мистецтво і охорону культурної спадщини”, понад 1,3 млрд. — на “культурно-мистецьку освіту та естетичне виховання”, понад 80 млн. зл. складають адміністративні видатки та видатки на охорону. За підсумками 2017 року видатки на культуру становили вже 4,8 млрд. зл. [14].

Згідно зі ст. 12 “Закону про організацію і ведення культурної діяльності”, засновник закладу культури (для державних закладів — МКІНС) має забезпечувати фінансування, завдяки якому цей заклад провадить культурну діяльність, а також — для утримання об’єктів, у яких ця діяльність ведеться. Для закладів культури в Польщі запроваджене бюджетне фінансування двох типів: базова дотація (*dotacja podmiotowa*) на поточну статутну діяльність та цільова дотація (грант), за конкурсом чи без нього [14].

Окрім коштів державного бюджету, через МКІНС здійснюється фінансування конкурсних грантів з фондів Євросоюзу та Європейської Економічної Зони.

Зокрема, на проекти, що здійснюються за участі фондів ЄС, у 2014 році було залучено 457 млн. зл., з них 399 млн. — кошти ЄС, 58 млн. — кошти польського бюджету, у тому числі:

- за Операційною програмою “Інфраструктура і навколишнє середовище” — 320 млн.,
- за Операційною програмою “Людський капітал” — 0,3 млн.,
- фінансового механізму Європейської Економічної Зони — 105 млн.,
- норвезького фінансового механізму — 14 млн. злотих [21].

За останні роки обсяги фінансування за цими програмами суттєво збільшилися: за операційною програмою “Інфраструктура і навколишнє середовище” передбачено реалізацію “Плану діяльності культурної сфери на 2017–2018 рр.”, у якому з

загальної суми 5,7 млн. зл. кошти ЄС складають 4,8 млн. зл. Упродовж 2014–2020 рр. також діють нові програми, що уможливають отримання коштів для культурної сфери із фондів ЄС, наприклад програма Креативна Європа (де загальне фінансування європейських культурних проектів складає 1,46 млрд. євро).

Окрім базових дотацій, призначених для утримання закладів культури і мистецтва, близько 15% видатків Міністерства культури і національної спадщини Польщі становлять Програми Міністра культури і національної спадщини. Це — щорічні грантові програми, за якими на конкурсній основі надаються гранти для здійснення конкретних проектів у різних сферах культури, мистецтва, освітньої діяльності [20].

Щороку Міністр культури ініціює низку Програм Міністра на наступний рік, спрямованість яких відповідає пріоритетним напрямкам діяльності Міністерства. Кілька грантових конкурсів за окремими напрямами об’єднані кожною Програмою Міністра.

Скажімо, у 2015 році були започатковані 8 Програм Міністра: “Мистецькі події”; “Колекції”; “Промоція літератури і читання”; “Освіта”; “Обсерваторія культури”; “Культурна спадщина”; “Розвиток інфраструктури культури” [19]. А впродовж 2017 року, окрім тривання попередніх, діяли такі Програми Міністра: “Мистецькі події для дітей і молоді”, “Національні колекції сучасного мистецтва”, “Регіональні колекції сучасного мистецтва”, “Музейні колекції”, “Народна і традиційна культура”, “Промоція польської культури за кордоном”, “Інфраструктура мистецької освіти”. Загалом упродовж 2017 року було реалізовано 38 Програм Міністра на загальну суму понад 362,7 млн. зл. [20].

Самоорганізація культурних осередків та їхня співпраця з органами влади істотно впливає на розвиток культури. Скажімо, одним із пріоритетних напрямів співпраці є “Державно-громадське партнерство” — конкурс проектів, який адмініструє Інститут Книжки (державна інституція, підпорядкована Міністерству), а його бюджет складає щороку близько 1 млн. зл. Мета цього конкурсу — підтримка “активної суспільної ролі публічної бібліотеки як важливої інституції культури у місцевій громаді, посилення ролі публічної бібліотеки як об’єднувачого осередку в житті громади” [13]. Проекти, що подаються на фінансування в межах цього

го пріоритету, мають обов'язково охоплювати такі завдання: організація волонтерської діяльності на користь бібліотеки; проведення на базі бібліотеки впродовж року щонайменше 6 заходів, що активно залучають місцеву громаду; проведення одного заходу ("свято бібліотеки"), що популяризуватиме бібліотеку в місцевій громаді.

Кошти на фінансування грантових програм, а також деяких національних культурних інституцій у Польщі до 2015 року акумулювалися у двох фондах, що наповнювалися за рахунок цільових зборів: Фонду промоції творчості та Фонду промоції культури.

Заснований 1994 року Фонд промоції творчості наповнювався за рахунок збору від реалізації об'єктів авторського права, з яких не сплачуються роялті (видання літературної класики, мистецьких альбомів, музичних альбомів з творами класиків), у розмірі 5 % від виручки. Щорічні надходження до цього фонду склали близько 1 млн. зл.

Надання грантів та стипендій з Фонду промоції творчості відбувалося на підставі спільного рішення Міністра культури та Комісії з розгляду заявок на допомогу з Фонду промоції творчості. З акумульованих у цьому Фонді коштів надавалися гранти на видавничі проекти, а також — стипендії митцям та матеріальна допомога. Окрім того, цей фонд забезпечував грантову підтримку для дофінансування видань, повністю або частково покриваючи вартість видань, значущих для польської культури і науки (художні твори, мистецькі альбоми, мистецтвознавчі праці тощо), а також видань для людей з вадами зору.

Подавати заявки на видавничі гранти від Фонду промоції творчості могли неурядові та релігійні організації, видавництва, мистецькі ВНЗ. Стипендії для митців, які надавав Фонд промоції творчості уможлилювали реалізацію їхніх творчих задумів і призначалися за підсумками конкурсу за такими напрямками: "Література", "Образотворче мистецтво", "Музика", "Танець", "Театр", "Кінематографія", "Охорона пам'яток" "Народна творчість". Фонд промоції творчості надавав три типи стипендій: річні, піврічні та кварталні в розмірі 3 тис. зл. на місяць. Обсяг коштів, передбачених на виплату стипендій у 2014 році склав 324 тис. зл. Восени 2015 року Фонд промоції творчості було ліквідовано у зв'язку зі змінами законодавства щодо авторського права.

Тож від 2016 року основним джерелом коштів для фінансування культурних проектів є утворений 2005 року Фонд промоції культури. Основним джерелом наповнення цього цільового державного Фонду є збір з ведення азартних ігор (спортивного тоталізатора, лотерей), а основним розпорядником коштів Фонду — Міністр культури і національної спадщини.

Збір від оподаткування азартних ігор становить вагомий частку бюджету Міністерства культури: за 2003–2013 роки він склав 1,3 млрд. зл. Упродовж 2017 року з коштів Фонду профінансовано культурних проектів на 198,7 млн. зл. [22, 66].

Фонд спрямовує кошти на підтримку й польських, і міжнародних мистецьких акцій (фестивалів, конкурсів тощо); літературної творчості; видання малотиражних літературних та культурологічних; часописів; заходів з популяризації читання й польської мови; проектів з охорони культурної спадщини; проектів з поліпшення доступу до культурних послуг для осіб з інвалідністю; а також проектів, здійснюваних молодими митцями. У 2017 році найвагомим виявилось фінансування Програми Міністра "Охорона культурної спадщини" — 112,1 млн. зл., з них 111,3 млн. зл. надійшло з Фонду промоції культури [22, 64].

Істотну частку коштів Фонд промоції культури спрямовує на фінансування Польського Інституту кіномистецтва (у 2014 році — 7,7 млн. зл., у 2017 році — 6,1 млн. зл.) [22, 63].

Окрім Міністерства культури і національної спадщини, ще кілька державних культурних інституцій національного рівня надають значну грантову підтримку на здійснення культурно-мистецьких проектів, наприклад — Інститут Адама Міцкевича (IAM), що популяризує польську культуру за кордоном.

Зокрема, в 2011 році бюджет IAM був рекордно великим — 49,9 млн. злотих, з чого 18,4 млн. зл. було спрямовано на реалізацію культурно-мистецького складника програми головування Польщі в Євросоюзі; бюджет 2012 року склав 40,14 млн. зл., 2013 року — 42,75 млн. зл., а 2018 року — 35,47 млн. зл. [12].

Усе різноманіття форм та можливостей грантової підтримки в Польщі дозволяє практично кожному, хто активно працює в царині культури і мистецтва, знайти джерело фінансування та реалізувати свої творчі плани. Адже грантові механізми засто-

совуються до різних об'єктів підтримки (усіх видів мистецтв, бібліотечної справи, охорони пам'яток та музейної справи, культурних індустрій, культурно-мистецької освіти та професійної підготовки митців), а суб'єктами здійснення проектів можуть бути й провідні національні заклади культури, і провінційні осередки культури, і незалежні творчі колективи, й окремі митці.

Запровадити аналогічний сучасний механізм державної підтримки культури “європейського типу” мало на меті створення Українського культурного фонду (УКФ). Ця установа задумувалася як вітчизняний відповідник інституцій, що існують у багатьох країнах Європи, мають автономний статус (тип напівавтономної неурядової публічної інституції) й закріплені законом джерела фінансування (як-от: цільовий податок з реклами — в Угорщині, збір з азартних ігор — в Естонії тощо) та надають підтримку культурно-мистецьким проектам у формі конкурсних грантів.

Закон України № 1976-VIII “Про Український культурний фонд” [6] ухвалено 23 березня 2017 року. Однак створений згідно з цим законом УКФ мав бути не цілком схожий на європейські аналоги.

Стаття 1 визначала статус УКФ так: “Український культурний фонд є бюджетною установою, що виконує передбачені цим Законом спеціальні функції щодо сприяння національно-культурному розвитку України. Діяльність Українського культурного фонду спрямовується та координується центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв” (тобто Мінкультури — Н.Г.).

У Статті 3 йдеться про завдання УКФ: “Основними завданнями Українського культурного фонду є:

- сприяння реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, розвитку сучасних напрямів культурної і мистецької діяльності, виробленню конкурентоспроможного на світовому ринку вітчизняного (національного) культурного продукту;

- експертний відбір, фінансування та моніторинг виконання проектів, реалізація яких забезпечується за підтримки Українського культурного фонду” [6].

У цій Статті також визначено, що “пріоритетні напрями здійснення Українським культурним

фондом підтримки розвитку вітчизняної культури і мистецтв” визначаються ним “за погодженням центрального органу виконавчої влади...”

Стаття 5 визначає, що Міністерство культури призначає Голову Фонду, вибираючи його з-поміж трьох кандидатур, запропонованих Правлінням Фонду. В Законі сказано, що проекти для підтримки визначають експертні ради УКФ, але напрями цієї підтримки мають узгоджуватися з Міністерством культури.

Контроль роботи УКФ з боку держави забезпечується також способом формування його Наглядової ради. Відповідно до Статті 6, із 9 членів ради п'ятеро фактично призначаються виконавчою владою: “Наглядова рада Фонду складається з дев'яти осіб — двох осіб, визначених Президентом України, двох осіб, визначених центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв, двох осіб — представників закладів культури, двох осіб — представників громадських об'єднань та Голови Фонду” [6].

Головним джерелом фінансування УКФ визначено кошти Державного бюджету, а не цільові надходження від якогось збору, акцизу чи лотереї. Відповідно до Статті 13 Закону: “Джерелами формування коштів Українського культурного фонду є: кошти державного бюджету; добровільні внески фізичних і юридичних осіб, у тому числі нерезидентів України; інші джерела, не заборонені законодавством...” [6].

Формування структури і колективу Фонду тривало протягом першої половини 2018 року. А вже на початку літа 2018 року Фонд оголосив перший конкурс культурно-мистецьких проектів, що мають бути реалізовані до кінця року, адже бюджетне фінансування і звітування в Україні прив'язане до річного циклу.

Беручи за взірць конкурсні процедури, що їх використовують аналогічні польські інституції, та діючи в рамках чинного законодавства, свою роботу УКФ розпочав з докладного інформування потенційних отримувачів грантів. 11 червня 2018 року в Музеї книги й друкарства відбулася презентація конкурсів культурно-мистецьких проектів, під час якої присутніх ознайомили з типами конкурсів, обсягами грантів, бюджетом, графіком проведення конкурсів у 2018 році, а також пояснили завдання й пріоритети конкурсів. Учасники презентації змогли

дізнатися про підходи до оцінювання проектних заявок та критерії призначення фінансування.

Учасники презентації отримали відповіді на запитання, хто може брати участь у конкурсах, які документи слід готувати для конкурсу, якою є процедура подання документів, які умови фінансування. На презентації також обговорювали питання про планування бюджету, про допустимі та недопустимі витрати упродовж реалізації проекту. Для конкурсу проектів 2018 року Фонд передбачив, що будь-який проект повинен відповідати одному з трьох типів: “індивідуальні проекти” (може мати лише одного заявника); “проекти національної співпраці” (один заявник і один партнер з різних областей України) — 80% фінансування від УКФ + 20 % співфінансування від виконавців; “проекти міжнародної співпраці” (передбачає заявника з України і одного партнера з-за кордону). Передбачалося, що лише проекти першого типу повністю (100%) фінансуватимуться Фондом; для проектів другого типу заявники мали знайти 20% коштів, а 80 % — мав надати УКФ; натомість для міжнародних проектів УКФ мав забезпечити 50% фінансування, інші 50 % — закордонні партнери [9].

Можливість стати учасниками конкурсу й отримати державне фінансування була надана: органам місцевого самоврядування; фізичним особам-підприємцям; юридичним особам усіх форм власності, що зареєстровані на території України не менше, ніж два роки до початку конкурсу; об'єднаним територіальним громадам, у тому числі новоствореним. Фонд визначив вісім секторів культури (візуальне мистецтво; аудіальне мистецтво; аудіовізуальне мистецтво; дизайн та мода; перформативне та сценічне мистецтво; культурна спадщина; література та видавнича справа; культурні та креативні індустрії) та дванадцять пріоритетних напрямів, у межах яких фінансуватимуться культурно-мистецькі проекти [9].

На початку серпня 2018 року Фонд оприлюднив кількість поданих заявок (загалом 716, з них індивідуальних проектів — 593, національного партнерства — 100, міжнародного партнерства — 23), а також інформацію про типи заявників, що подали свої проекти [9]. Цей перелік демонструє, що бажання реалізувати свої проекти в культурно-мистецькій сфері мають чимало різноманітних громадських організацій, закладів культури, мистецьких осередків, а також державних чи комунальних закладів

культури, яким недостатньо гарантованого бюджетного фінансування й вони готові змагатися за додаткові кошти: громадські об'єднання — 197; фізичні особи-підприємці — 134; комунальні організації — 113; товариства з обмеженою відповідальністю — 94; органи місцевого самоврядування — 64; державні установи — 47; благодійні організації — 39; приватні підприємства — 12; науково-дослідні інститути — 7; асоціації — 3; підприємства об'єднань громадян — 3; торговельно-промислові палати — 1; ОСББ — 1; профспілки — 1.

Технічний етап відбору (коректне заповнення) пройшли 522 проектні заявки. Наступним був етап змістовного оцінювання експертами Фонду за критеріями обґрунтованості, методології, належної кваліфікації виконавців. Загалом, за результатами конкурсу, УКФ оголосив переможців і відібрав для фінансування 298 проектів на загальну суму майже 149 млн. грн., з яких 241 індивідуальний проект (83 млн. грн), 42 проекти національного партнерства (46 млн. грн) та 15 проектів міжнародного партнерства (19 млн. грн) [9].

Найбільше переможців виявилось в секторі “аудіовізуальне мистецтво” — 77 проектів; друге місце (62) посіли проекти в секторі “культурна спадщина”; а третє (по 42) поділили між собою перформативне мистецтво і культурні індустрії. Найменше грантів здобули заявники в секторі “дизайн і мода” — лише 8 проектів. Золота середина — в секторах “література і видавнича справа” (30 проектів) та “візуальне мистецтво” (20 проектів). У секторі “аудіальне мистецтво” — 17 проектів-переможців [9].

Цікавим виявився розподіл переможців за пріоритетними напрямками: найбільшу кількість (67 грантів) здобули проекти, підтримані на етапі їх концептуалізації; друге місце (33 гранти) — “аналітична і дослідницька діяльність у сфері культури і мистецтв”; “впровадження інновацій і цифрових технологій у культурі” посіло третє місце (31 грант), а “підтримка розвитку молодих митців” — четверте (29 грантів). Найменше переможців виявилось за напрямками “забезпечення всебічного розвитку і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України” (10 грантів) і “сприяння збереженню культурного розмаїття” (6 грантів). Заявники з Києва та Київської області здобули найбільше (130) грантів, а з Вінницької та Херсонської — найменше (7).

Деякі заявники брали участь у двох чи навіть трьох конкурсах (індивідуальному, національному партнерства й міжнародному) та отримали гранти на реалізацію двох проектів. Наприклад, приватне видавництво “Родовід” здобуло два гранти: на видавничий проект “Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодні” та міжнародний видавничо-виставковий проект “Теура. Софія Яблонська”. Державна установа (підпорядкована Міністерству культури) Український центр культурних досліджень теж отримала кошти на реалізацію двох проектів: “Джерелознавчі студії з історії культурної дипломатії України: Світовий тріумф “Щедрика” — 100 років культурної дипломатії України” та “Створення віртуального музею нематеріальної культурної спадщини України”. А громадська організація “Всеукраїнський демократичний форум” звернулася за підтримкою й здобула її для реалізації трьох проектів: підготовка сценарію художнього фільму “Вінценз”, зйомки фільму про Ольгерта Бочковського та розроблення концепції центру Станіслава Вінценза [9].

Отже, проведення Українським культурним фондом у 2018 році свого першого грантового конкурсу уможливило здійснення кількох сотень культурно-мистецьких проектів по всій Україні, а деяких — за кордоном; сприяло постановці нових опер і драматичних вистав, проведенню музичних фестивалів, художніх виставок, виданню книжок українських авторів та перекладів з інших мов, оцифруванню музейних колекцій, забезпеченню доступу вразливих груп населення до культурних надбань. Охопивши різні сфери культурного життя й різні типи заявників, конкурс УКФ продемонстрував великий суспільний запит на такого роду діяльність і форму державної підтримки культури, а також — готовність як державних і комунальних закладів культури, так і громадських осередків та окремих діячів культури й мистецтва до самоорганізації та змагання за кошти для втілення своїх ідей і проектів.

Якщо порівнювати перші результати діяльності УКФ з діяльністю аналогічних польських інституцій-грантодавців, можемо вказати на такі відмінності між ними. У Польщі накопичений значно більший досвід співпраці грантодавців із державними й недержавними організаціями, установами, громадськими культурними осередками,

що здобувають кошти для реалізації проектів на конкурсній основі. Там наявне законодавчо гарантоване, незалежне від щорічного бюджетного процесу, надходження коштів для наповнення фондів підтримки культури, з яких фінансуються проекти-переможці конкурсів, а також — стабільне призначення державою значних бюджетних коштів на потреби культурної сфери. Існує значна фінансова підтримка польських культурних проектів Європейським Союзом через програми “Інфраструктура і навколишнє середовище”, “Людський капітал”, “Креативна Європа”.

Натомість в Україні єдиним гарантованим джерелом фінансування, яким може оперувати УКФ, є кошти державного бюджету, оскільки не створено інституції, що акумулювала б надходження від азартних ігор тощо. Стосовно програм ЄС, то з 1 січня 2016 року українські заявники можуть брати участь у конкурсах програми “Креативна Європа”, але ця участь обмежується кількома напрямками: художній переклад, розвиток і поширення аудіовізуальних творів.

У Польщі з різними секторами культури працюють спеціалізовані інституції, як-от: Інститут книжки, Інститут Адама Міцкевича, Національний інститут Фредерика Шопена, Національний інститут спадщини, Національна Фільмотека, Інститут театру та інші — що дозволяє ефективніше працювати з фахівцями, визначати пріоритети, досягати якісних результатів. Натомість в Україні таких інституцій на разі лише дві — УКФ та Інститут книжки, але другий ще не розпочав грантові програми. Водночас нещодавно створений Український культурний Фонд, хоч і не має багаторічного досвіду функціонування, але, взявши за основу своєї діяльності конкурсні процедури, розроблені й випробувані європейськими колегами, доволі швидко й ефективно організував конкурси й допоміг реалізувати сотні культурно-мистецьких проектів, що охоплюють найрізноманітніші форми творчого самовираження. Отже, поступове запровадження позитивного європейського досвіду у фінансуванні культурної діяльності, удосконалення законодавчої бази, дозволить залучати до реалізації цікавих культурних проектів і державні, і недержавні культурні середовища, сприятиме ефективнішому витрачання бюджетних коштів.

Література / References:

1. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ: УЦКД, 2000. 228 с.
2. Гриценко О. А., Гончаренко Н. К., М'яжка С. А. Українська культура і європейська інтеграція. Збірник аналітичних матеріалів. Київ: УЦКД, 2007. 99 с.
3. Гриценко О. А., Стріха М. В. Основні положення Концепції державної культурної політики України (Проект). *Культура і життя*. 1995. 21 січня.
4. Груздова К. С. Про практику впровадження міжнародного досвіду в державне регулювання сфери культури в Україні на початку XXI століття. *Держава та регіони*. 2009. № 1. С. 52–54.
5. Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 роки. Закон України № 2460-IV. *Відомості Верховної Ради України*. 2005. № 16. С. 264.
6. Про Український культурний фонд. Закон України № 1976-VIII. *Відомості Верховної Ради України*. 2017. № 19. С. 238.
7. Колесніченко-Братунь Н. Р. Реформування освіти та культури: досвід країн Центрально-Східної Європи. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2003. № 9. С. 148–155.
8. Сандел Тері. Культурна політика України — оцінка міжнародних експертів. Київ: Британська Рада в Україні, 2007. 56 с.
9. Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/> (дата звернення: 21.11.2018).
10. Culture and development. 20 years after the fall of communism in Europe. Ed. Robert Palmer, Jacek Purchla. Kraków, 2010. 208 p.
11. Departamenty i biura Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. URL: <http://bip.mkidn.gov.pl/pages/departamenty-i-biura.php> (Last accessed: 15.11.2018).
12. Instytut Adama Mickiewicza. URL: <https://iam.pl/pl> (Last accessed: 15.11.2018).
13. Instytut Książki. Dotacje. URL: <https://instytutksiazki.pl/dotacje,3.html> (Last accessed: 16.11.2018).
14. Finansowanie i mecenat Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat.php> (Last accessed: 16.11.2018).
15. Grytsenko O. Culture Funding in Post-Communist Societies. The case of Ukraine; with Polish and Russian comparisons. URL: <http://www.policy.hu/grytsenko/researchpaper.html> (Last accessed: 15.11.2018).
16. Kultura Polska w dekadzie przemian. Red. naukowa Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński. Warszawa, Instytut Kultury. 1999. 368 s.
17. Mecenat pełnowymarowy. Polityka kulturalna państwa 2005-2007. Warszawa. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2007. 112 s.
18. Narodowe instytucje kultury w procesie transformacji. Na zamówienie Rady Europy. Oprac. Jan St. Wojciechowski. Warszawa, 1998. 19 p.
19. Programy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2015. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat-programy-ministra/programy-mkidn-2015.php> (Last accessed: 17.11.2018).
20. Programy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2018. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat-programy-ministra/programy-mkidn-2018.php> (Last accessed: 18.11.2018).
21. Środki europejskie. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat/srodki-europejskie.php> (Last accessed: 18.11.2018).
22. Sprawozdanie z wykonania budżetu państwa i budżetu środków europejskich w części 24 – kultura i ochrona dziedzictwa narodowego za 2017 rok. URL: http://mkidn.gov.pl/media/docs/budzet/20180711Sprawozdanie_z_wykonania_budzetu_cz_24_i_dzialu_921_-_KiODN_za_2017r.pdf (Last accessed: 19.11.2018).
1. Grytsenko O. Kultura i władza. Teoriya i praktyka kulturnoyi polityky v suchasnomu sviti. Kyiv, UCKD, 2000. 228 p.
2. Grytsenko O., Honcharenko N., Myahka Ye. Ukrayinska kultura i yevropeyska integraciya. Zbirnyk analytychnykh materialiv. Kyiv, UCKD, 2007. 99 p.
3. Grytsenko O., Strikha M. Osnovni polozhennia Kontseptsiyi derzhavnoyi kulturnoyi polityky Ukrayiny (Proekt). *Kultura i zhyttia*. 1995. January 21.
4. Grudzova K. Pro praktyku vprovadzhenia mizhnarodnoho dosvidu v derzhavne rehuliuвання sfery kultury v Ukrayini na pochatku XXI stolittia. *Derzhava ta regiony*. 2009. 2009. № 1. P. 52–54.
5. Pro Kontseptsiyu derzhavnoyi polityky v haluzi kultury nf 2005-2007 roky. Zakon Ukrayiny № 2460-IV. *Vidomosti Verkhovnoyi Rady*. 2005. № 16. P. 264.
6. Pro Ukrayinskyi kulturnyi fond. Zakon Ukrayiny № 1976-VIII. *Vidomosti Verkhovnoyi Rady*. 2017. № 19. P. 238.
7. Kolesnichenko-Bratun N. Reformuvannya osvity ta kultury: dosvid krayin Tsentralno-Skhidnoyi Evropy. *Naukovyi visnyk Dyplomatychnoyi akademiyi Ukrayiny*. 2003. № 9. P. 148–155.
8. Sandell Terry. Kulturna polityka Ukrayiny — otsinka mizhnarodnykh ekspertiv. Kyiv, British Council in Ukraine, 2007. 56 p.
9. Ukrainian Cultural Foundation. URL: <https://ucf.in.ua/> (Last accessed: 21.11.2018).
10. Culture and development. 20 years after the fall of communism in Europe. Ed. Robert Palmer, Jacek Purchla. Kraków, 2010. 208 p.
11. Departamenty i biura Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. URL: <http://bip.mkidn.gov.pl/pages/departamenty-i-biura.php> (Last accessed: 15.11.2018).
12. Instytut Adama Mickiewicza. URL: <https://iam.pl/pl> (Last accessed: 15.11.2018).
13. Instytut Książki. Dotacje. URL: <https://instytutksiazki.pl/dotacje,3.html> (Last accessed: 16.11.2018).
14. Finansowanie i mecenat Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat.php> (Last accessed: 16.11.2018).
15. Grytsenko O. Culture Funding in Post-Communist Societies. The case of Ukraine; with Polish and Russian comparisons. URL: <http://www.policy.hu/grytsenko/researchpaper.html> (Last accessed: 15.11.2018).
16. Kultura Polska w dekadzie przemian. Red. naukowa Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński. Warszawa, Instytut Kultury. 1999. 368 p.
17. Mecenat pełnowymarowy. Polityka kulturalna państwa 2005-2007. Warszawa. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2007. 112 p.
18. Narodowe instytucje kultury w procesie transformacji. Na zamówienie Rady Europy. Oprac. Jan St. Wojciechowski. Warszawa, 1998. 19 p.
19. Programy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2015. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat-programy-ministra/programy-mkidn-2015.php> (Last accessed: 17.11.2018).
20. Programy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2018. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat-programy-ministra/programy-mkidn-2018.php> (Last accessed: 18.11.2018).
21. Środki europejskie. URL: <http://mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat/srodki-europejskie.php> (Last accessed: 18.11.2018).
22. Sprawozdanie z wykonania budżetu państwa i budżetu środków europejskich w części 24 – kultura i ochrona dziedzictwa narodowego za 2017 rok. URL: http://mkidn.gov.pl/media/docs/budzet/20180711Sprawozdanie_z_wykonania_budzetu_cz_24_i_dzialu_921_-_KiODN_za_2017r.pdf (Last accessed: 19.11.2018).

Гончаренко Надежда Кузьминична

Европейский опыт использования грантовых механизмов поддержки культуры в контексте институциональных реформ отрасли культуры в Украине

Аннотация. В статье проанализирован опыт использования инструментов конкурсной грантовой поддержки культурных и артистических проектов в Польше: рассмотрены программы грантового финансирования, приоритеты, специфика деятельности соответствующих институций, источники наполнения фондов, из которых осуществляется финансовая поддержка культурных проектов.

В контексте евроинтеграционных процессов, проходящих в Украине, рассмотрены попытки внедрения аналогичных инструментов, в частности, создание и разворачивание деятельности Украинского культурного фонда — национальной институции, призванной воплотить принципы проектно-ориентированной, конкурсной поддержки культурного развития.

Ключевые слова: культурная политика, институциональная реформа, Украинский культурный фонд, европейская интеграция, финансирование культуры, конкурсный грант, культурно-художественный проект.

Nadia Honcharenko

European Experience of the Use of Grant Competitions as a Means of Supporting Culture From the Perspective of Institutional Reforms in Ukraine's Cultural Sector

Summary. The article offers an overview of the use of such policy instruments as grant competitions for public support of cultural and artistic projects. The overview includes grant-giving programs of the Ministry of Culture and National Heritage of Poland, in particular, their priorities, the sources for funding cultural projects, and institutions operating the programs.

From the perspective of European integration chosen by Ukraine nowadays, the article also reviews the recent attempts to introduce similar institutions and grant-giving policy instruments in this country. In particular, recent establishment and early activities of Ukrainian Cultural Foundation, a national institution whose goal is to support cultural projects by organizing grant competitions, has been analysed. This Foundation adopted the schemes of grant competitions developed by many European countries, and successfully organized its first competition for cultural projects in the first year of the Foundation's existence. This made implementation of several hundreds of cultural and artistic projects possible, not only in Ukraine, but abroad as well. In particular, several new operatic and dramatic shows were put on stage, many artistic festivals and art exhibitions were supported, dozens of culture-related books were published, etc.

The competition embraced many fields of cultural and creative activities and demonstrated great demand in the society for this form of public support for culture. It has also shown the readiness of both the state and public and independent cultural actors to participate.

By comparing the first year experience of Ukrainian Cultural Foundation to the much richer experiences of its Polish counterparts, we can find out what the key differences are. First, Polish public grant-giving institutions have accumulated massive experience of co-operation between the state and independent cultural sector. Second, the main source of funding for public grant-giving institutions in Poland is secured by law as a special targeted levy (on gambling, tobacco etc.), while in Ukraine the amount of funds given to the Foundation is to be defined in the State Budget each year, which makes it more vulnerable. Third, there is a remarkable support from EU funds in Poland, in particular, for heritage and cultural infrastructure. Ukraine, on the other hand, only recently became eligible for participation in Creative Europe program. Finally, there are several public institutions offering grants for cultural projects in Poland (Polish Book Institute, the Film Institute, the Theatre Institute, Adam Mickiewicz Institute, National Heritage Institute, etc.) while in this country, Ukrainian Cultural Foundation is the only one that practically provides grants, not just promises to do so (Book Institute).

Key words: cultural policy, institutional reform, Ukrainian Cultural Foundation, European integration, culture funding, grant competition, cultural project, artistic project.

ПЕРСОНАЛІЗОВАНА ІСТОРІЯ ФУТУРИЗМУ: ДОСВІД РЕКОНСТРУКЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ОТОЧЕННЯ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Холодинська

Світлана Миколаївна

кандидат філософських наук,
доцент, Державний вищий
навчальний заклад
“Приазовський державний
технічний університет”

Холодинская

Светлана Николаевна

кандидат философских наук,
доцент, Государственное высшее
учебное заведение
“Приазовский государственный
технический университет”

Svitlana Kholodynska

Candidate of Philosophical Sciences,
associate professor, State Higher
Education Establishment ‘Pryazovsk
State Technical University’

Анотація. Розглянуто теоретичне значення формально-логічної структури “персоналізована історія футуризму”. Аргументовано значення культурологічного аналізу історії українського футуризму; показано, що персоналізація дозволяє повноцінно відтворити особистісний аспект у будь-якому принципово новому мистецькому угрупованні; здійснено персоналізований аналіз життя та творчості Д. Бузька, В. Поліщука, О. Влизька та О. Слісаренка; підкреслена необхідність подальшої дослідницької роботи на теренах літературного оточення М. Семенка.

Ключові слова: українська модель футуризму, біографізм, персоналізація, літературне оточення, морально-правовий аспект.

Актуальність теми дослідження полягає в наголосі на літературному оточенні М. Семенка, яке — в систематизованому вигляді — не було об’єктом теоретичного аналізу. За цих умов, використовуючи можливості культурологічного підходу, виокремлено формально-логічну структуру “персоналізована історія футуризму”, що дозволяє як індивідуалізувати досліджуваний матеріал, так і систематизувати представлення феномену “літературне оточення М. Семенка”.

Метою дослідження є застосування персоналізованого підходу — як складової біографічного методу — до реконструкції та аналізу літературного оточення засновника українського футуризму Михайля Семенка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія та теорія українського футуризму сьогодні досить послідовно представлена в українській гуманістиці завдяки теоретичним напрацюванням літературознавців (А. Біла, С. Жадан, С. Павличко, М. Сулима, Г. Черниш), мистецтвознавців (Д. Горбачов, О. Петрова) та естетиків (Л. Левчук, П. Храпко). За цього, культурологічний аспект означеного феномену представлено дуже поверхнево, перш за все, завдяки недостатньо послідовному використанню міжнаукового підходу в процесі реконструкції становлення естетико-художніх засад футуризму та відсутності порівняльного аналізу щодо логіки розвитку художніх напрямів 10–20-х років минулого століття. Відтак, на сучасному етапі розвитку української гуманістики очевидно є як необхідність подолання ситуації, що склалася, так і залу-

чення потенціалу культурологічного аналізу задля створення цілісної картини культуротворення в умовах першої половини ХХ століття.

Вклад основного матеріалу. Концептуалізація української футуристичної моделі, яка створюється не лише Михайлом Семенком — її визнаним засновником, а й низкою інших митців, починається, по суті, від 1920-го року, коли у Харкові формується літературне об'єднання “Ударна група поетів-футуристів”, до складу якої — окрім Семенка — входять В. Еллан-Блакитний, В. Алешко та Ю. Шпол. Присутність у лавах молодих футуристів визнаного в ті роки революційного поета Василя Еллана-Блакитного — псевдонім Василя Елланського (1894–1925) — слід розглядати як випадковість. Але, незважаючи на короткочасність безпосередніх зв'язків поета з футуристами, вплив В. Еллана-Блакитного на творче життя Харкова — тодішньої столиці Української республіки — не можна недооцінювати.

Як відомо, не дивлячись на вкрай молодий вік, Еллан-Блакитний — після жовтневих подій 1917 року — очолював урядову газету “Известия” та почав видавати додаток до неї під назвою “Література. Наука. Искусство”, який, пізніше, трансформався у широковідому радянську газету “Культура і життя”. Саме Еллан-Блакитний був причетним до створення таких видань, як журнали “Всесвіт” та “Червоний перець”, які відіграли потужну роль у формуванні українського культурного простору протягом минулого століття. Від спроб співпраці з футуристами, в оточенні яких знаходився молодий П. Тичина (1891–1967), — близький друг Еллана-Блакитного ще з часів їх навчання у духовній семінарії — він переходить до активної роботи зі спільною пролетарських письменників “Гарт”.

За нашими спостереженнями, у процесі аналізу літературного оточення М. Семенка доцільно звернутися до літературознавчої розвідки В. Костюченка “Біль аж до краю дороги...” (2004), присвяченій життю і творчості видатного українського поета В. Сосюра (1898–1965), котрий — в означений нами період — жив у Харкові в будинку “Слово”, де мешкав і М. Семенко. Певним чином, і Сосюра, і Семенко були залежні від Еллана-Блакитного, оскільки він, редагуючи газету “Вести”, мав безпосередні зв'язки, за висловом В. Костюченка, “із впливовими людьми: завагітпропом ЦК КП(б)У письменником І. Куликом і членом ЦК КП(б)У В. Коряком”

(Костюченко, 2004, с. 35). Отже, бажання залучити В. Еллана-Блакитного до лав футуристів, котрого В. Костюченко характеризує як поета і політичного діяча, “який силою своєю любові змушував інших вірити в ленінізм, комуністичну перебудову України, пролетаризацію її політичного, виробничого і духовного життя”, мало для них, радше, політичне, ніж творче значення.

Судячи із джерел, на які спирається В. Костюченко, незалежно від ставлення В. Еллана-Блакитного до футуризму чи футуристів, і як поет, і як громадський діяч він зміг створити позитивну атмосферу в редакції газети “Вести”, підтримував творчу молодь, заохочуючи її до навчання, до розширення особистісних обріїв: “Тут водночас писали статті, вірші, гуморески, редагували матеріали, відбувалися гучні розмови, створювалися літературно-мистецькі організації, засновувалися літературно-мистецькі видання. У кабінеті Василя Блакитного ніби пульсувала напруга української перебудовчої думки, яка розбухувала Україну...” (Костюченко, 2004, с. 34). Наші намагання відтворити літературне оточення М. Семенка, вочевидь, мають на увазі “конструювання” середовища, де — разом з поетом — жили й працювали його найближчі друзі, помічники, прихильники футуризму. Наразі, і Семенко, і його оточення функціонували у значно більш широкому культурному просторі, ніж футуристичний рух, і будь-яка інформація щодо нього видається нам у край важливою. Вона (інформація — С. Х.) дозволяє розширити наші не лише уявлення, а й знання, стосовно “оточення в оточенні” чи “ситуації в ситуації”, де доводилося відстоювати естетико-художні засади футуризму.

Матеріал, пов'язаний із історико-літературознавчою розвідкою В. Костюченка, видається нам симптоматичним і таким, що дозволяє окреслити ту площину, яка сьогодні сприймається як у край суперечлива. Означена площина містить, по-перше, правовий аспект, який визначається залежністю митців як від влади в цілому, так і від її конкретних представників, — у випадку з футуристами — цим “персоналізованим носієм влади” виступав В. Еллан-Блакитний; по-друге, актуалізує проблему діалогізму, яка “наснажується” подвійним впливом, а саме: діалог між митцями та владою, що співіснує із діалогом усередині літературного угруповання.

У той же час, особливої уваги заслуговують

моральні проблеми, які, безсумнівно, виникають у середовищі творчої інтелігенції та повинні бути предметом наукового опрацювання. На жаль, моральнісні аспекти художньої творчості залишилися на узбіччі української гуманістики. Окрім монографії відомого українського етика О. Фортової “Моральні проблеми художньої творчості” (1977), усі інші спроби дослідження моральнісного зрізу саме художньої творчості обмежувалися окремими зауваженнями чи побіжними нотатками. Уважаємо, що реконструкція літературного оточення М. Семенка, хоча б частково, заповнить наявну теоретичну прогалину.

Літературне оточення Семенка достатньо широке, проте є персоналії, яких уникнути не можна. Так дотичними до близького кола Семенка виступають Д. Бузько та В. Поліщук, котрі не лише активно спілкувалися з футуристами, а й позитивно ставилися до їх конкретних естетико-художніх шукань. Дмитро Бузько (1890–1937) — письменник та сценарист — народився у родині священика, отримав освіту в Одеській духовній семінарії та прожив молоді роки у стилі авантюрно-пригодницького роману: пережив і каторгу, і заслання до Сибіру, і подорож Європою (Німеччина, Італія, Швейцарія, Бельгія, Данія) в якості члена комітету партії есерів та співробітника уряду УНР. Після жовтневої революції повернувся на батьківщину й пристав до більшовиків. Як уповноважений Одеської губернської ЧК допомагає у вирішенні конкретних оперативних завдань [2, 579–580]. Від початку 20-х років Д. Бузько починає достатньо активно друкуватися. Перша його повість “Лісовий звір” виходить друком у 1923 році на сторінках журналу “Червоний шлях”.

У дещо специфічному вигляді історію появи цього твору подає Л. Госейко — відомий французький кінознавець українського походження, автор ґрунтовного дослідження “Історія українського кінематографа”. Л. Госейко згадує картину режисера Одеської кіностудії Акселя Лундіна (1886–1943) “Людина з лісу” (1925), “де Червона армія та переслідувані нею куркульські загони змішуються в єдиному шаленому фільмодійстві. Після виходу фільму на екрани сценарист Дмитро Бузько опублікує популярний роман, набагато кращий від фільму. Таким чином роман “Людина з лісу” стає першим відомим літературним твором, написаним на підставі однойменної кінокартини” [2, 27–28].

Можна стверджувати, що не лише молоді роки

Бузька мали авантюрно-пригодницький присмак, адже початок творчого шляху — принаймні у версії Госейка — також реконструюється неоднозначно. Напевно, відомий у 20-ті роки режисер А. Лундін екранізував повість “Лісовий звір”, яка побачила світ у 1923 році, випустивши на екран стрічку “Людина з лісу” в 1925 році. Оскільки сценарій, порівняно з повістю, міг зазнати певних перероблень, удосконалений його текст і з’явився пізніше як роман “Людина з лісу”. Для професійного кінознавця теза Л. Госейка про те, що Бузько “списав” роман із однойменної картини виглядає наївно, враховуючи різницю між текстом літературного твору та кіносценарним записом сюжету фільму. Л. Госейко або не враховує, або не знає про текст, оприлюднений Бузьком у 1923 році. Зауваження, зроблені в логіці нашого аналізу творчого шляху Бузька, видаються важливими, оскільки фіксують 1923 у якості року початку творчої діяльності письменника, котрий від означеного часу починає, зрештою, рухатися в бік футуристів.

Приблизно від 1927 до 1937 — час арешту й розстрілу Бузька — він співпрацює з групою Семенка, підтримуючи її діяльність та друкуючись на сторінках журналу “Нова генерація”. Літературознавці особливу увагу звертають на статтю “Проблематична проблемність”, що була оприлюднена в першому номері “Нової генерації” за 1927 рік, на сторінках якої письменник обґрунтував деякі зі своїх теоретичних позицій. Так, “Д. Бузько вважав, що література не повинна художньо пізнавати життя, а лише будувати його, “раціоналізуючи нову психіку читачів” [3, 581–582]. Означена теза, беззастережно, ілюструє саме “футуристичне” заперечення емоцій, чуттєвості на догоду раціонального начала в розумінні та оцінці мистецького твору. Написаний Бузько в 1929 році роман “Голяндія” відображає футуристичну модель розуміння як категорії комічного в цілому, так і таких специфічних її форм, як сатира, іронія та пародія. Ми не схильні перебільшувати роль і значення футуристичної естетики в літературній спадщині Д. Бузька, яка між 1927 та 1937 роками — ми це вже зазначали — лише набирала ознак самостійності й творчої усвідомленості своїх завдань та цілей, але інтерес письменника до футуристичної спільноти очевидний, елементи співпраці також мали місце, що дає нам об’єктивні підстави залучити його до літературного оточення засновника українського футуризму.

Певної уваги, на нашу думку, заслуговує і позиція поета Валер'яна Поліщука (1897–1937), котрий від 1918 року брав активну участь у “розбудові” українського авангардизму, творчо співпрацюючи із П. Тичиною та М. Хвильовим (1893–1933). На думку харківських літературознавця А. Лейтеса та бібліографа М. Яшека — упорядників двотомної історико-бібліографічної праці “Десять років української літератури. 1917–1927”, яка вийшла друком у 1928 році, В. Поліщук “наполегливо шукав синтезу “здорових зерен усіх течій”, зокрема, “психологічного імпресіонізму” та “футуризму”, намагався згуртувати на цьому ґрунті провідних українських письменників” [3, 298]. Визнаючи, так би мовити, організаційні намагання В. Поліщука, які носили, на жаль, дещо ефемерний характер, можна звернути увагу на такі риси Поліщука-організатора літературного процесу, як романтизм та ідеалізація реальності.

Одночасно, поза “творчим захопленням” поета не пройшли окремі естетико-художні орієнтації футуристів. Так, він позитивно ставився до ідеї “динамізації” художньої форми вірша. Ця ідея передувала захопленню Поліщука конструктивізмом, який поєднувався із щирим здивуванням поета перед можливостями сучасного йому технічного прогресу. Як підкреслюють автори “Історії української літератури ХХ століття”, В. Поліщук був “не вільний од “симптомів модернізму”, од апологетикування “естетики” машин (“Динамо”), од протиставлення технізованої краси природній (“Ейфелева вежа”)”. На тлі традиційних мотивів української лірики такі поетичні рефлексії здавалися справді екзотичними :

“...Аероплан.

Він он до хмарок цитринових
Притискується лобом та підводить грудь,
Туди, де сонячна жага палає
І де вітри спочити не дають” [3, 298].

Процитовані рядки з вірша “Аеролірика”, безперечно, близькі до вимог футуристичної поезії, але, мабуть, уже можуть розглядатися як зразок “динамічного конструктивізму”, що його В. Поліщук намагався втілити в українській поезії, роблячи наголоси на верлібрі — із цією формою створення написання віршів експериментував і Семенко, на динамізації ритму творів та на чіткій тематичній спрямованості поезії, де переважали б урбанізація й індустріалізація. В. Поліщук не пе-

режив 1937 року, який обірвав творчо-пошуковий шлях талановитого поета, котрий протягом свого сорокарічного життя встиг стати автором більш ніж сорока книжок.

Спіраючись на хронологічний підхід, доцільно поступово розширювати простір літературного оточення М. Семенка, включаючи нові персоналії в якості об'єкту культурологічного аналізу, а саме: О. Влизька та О. Слісаренка.

Як вже зазначалося, розглядаючи літературне оточення М. Семенка, необхідно досить обережно виокремлювати прізвиська тих поетів чи прозаїків, котрі можуть розглядатися у статусі прихильників футуризму, оскільки було багато таких, хто лише формально опинявся в полі зору засновника футуризму. У літературознавчих джерелах зустрічається деяка невпевненість щодо зарахування до лав футуристів поета Олекси Влизька (1908–1934), позитивне ставлення до творчості котрого неодноразово зафіксоване у виданнях кінця 20-х років, зокрема, у журналах “Життя і революція” (1927, № 5) та “Молодняк” (1930, № 6).

Як зазначено на сторінках “Історії української літератури ХХ століття”, О. Влизько народився “на станції Боровйонка Крестецького повіту Новгородської губернії...”, де його батько служив дяком, псаломщиком” [3, 409]. Саме там хлопець і почав навчання, але через тяжку форму скарлатини, якою він захворів, можливість систематичного навчання обірвалася, оскільки — як виявилось згодом — він втратив слух: “Ця травма компенсувалася вольовим розвитком пам'яті, начитаністю: книжка стала для нього одним із основних джерел формування художньої та соціальної свідомості” [3, 409]. Отже, літературознавці зазначають, що навіть рання — російськомовна — поезія О. Влизька не була “книжною”, а у ній, радше, проглядається “вплив лірики О. Плещеева, С. Надсона, В. Маяковського”.

Хоча й досить стисло, але постаті О. Влизька торкається і С. Павличка. Робить вона це у контексті аналізу позиції французького літературознавця, критика, перекладача, есеїста російської еміграції у Парижі Еммануїла Райса (1909–1981) щодо реальності зарахування конкретних українських письменників чи митців до лав модерністів. Вона, зокрема, пише: “Модернізм інших модерністів, до яких Райс доволі несподівано зараховує Яновського, Влизька, Шкурулія, Семенка, визначав, на дум-

ку автора, “прагнення до моря”, до нових обривів” [5, 403]. На наш погляд, важко зрозуміти, чому бачення Е. Райса викликає здивування у С. Павличка, адже всі, перераховані французьким літературознавцем, письменники вважали себе авангардистами. Можливо, оцінка С. Павличка обумовлюється термінологічними розходженнями, оскільки Семенко і його оточення не вважали себе “модерністами”, а атрибутували свій рух у якості “авангардизму”.

До “авангардистів — футуристів” О. Влизько пристав — приблизно — у 1924 році, хоча й після цього друкувався у журналах іншої орієнтації. Так автори “Історії української літератури ХХ століття” підкреслюють дві важливі позиції із творчої біографії молодого поета, а саме :

1. Дебют Влизька в якості “оригінального поета” на сторінках журналу “Глобус” (1925, № 22), який редагував Б. Антоненко-Давидович. Мається на увазі російськомовний вірш “Сердце на норд”.

2. Гостро негативна оцінка низкою сучасників Влизька факту його переходу до лав футуристів та співпраці з “Новою генерацією”. Така “метаморфоза” багатьом здавалася незрозумілою [3, 409–410].

Не дивлячись на ставлення сучасників, О. Влизько біля десяти років співпрацював із футуристами, поділяв їх творчо-теоретичні шукання, співпрацюючи з Семенком у газеті “Більшовик”. Близькість до футуристів переконливо підтверджує і його стаття “Проти емоціональних романів” (“Універсальний журнал” 1929, № 6), на сторінках якої поет відмовляється від “підвищеної” чутливості та емоційності, властивої ліричній поезії та схиляється до того, що можна визначити як “раціоналізація творчості”. Слід зазначити, що від 1927 року Влизько живе досить активним життям: разом із Семенком відвідує Німеччину, подорожує Паміром та досить активно друкується. Виокремимо, зокрема, такі його твори: “За всіх скажу” (1927), “Живу, працюю!” (1930), “Мое ударне” (1931). Ці та інші роботи, які поет встигнув створити до 1934 року, мають творчопошуковий характер, оскільки — як поет — Влизько знаходився у процесі становлення та вироблення власної естетико-художньої платформи [1].

Розстріляний у 1934 році як, начебто, учасник терористичної організації, О. Влизько так і не отримав реальної можливості остаточно визначитися у власній творчій позиції, однак усі роки творчості між 1925 та 1934 роками він залишався у спільноті футуристів. Напевно, слід віддати належ-

не та усіяко підтримати українських науковців — В. Брюховецького, Ф. Красицьку, М. Слабошпицького, Ф. Степанова, С. Шевченка, котрі протягом 80–90-х років минулого століття зробили чимало корисного щодо відновлення спадщини поета та введення її в український культурний простір.

Творчо-теоретичні контакти із футуристами були й у широко відомого в 20-ті роки українського поета та прозаїка Олекси Слісаренка (1891–1937), котрий народився на Харківщині, здобув сільськогосподарську освіту, став агрономом та кілька років працював за фахом. Згодом — у роки першої світової війни — був мобілізований до армії.

У 1918 році, самостійно покинувши фронт, він приїхав до Києва, де зблизився із символістами та певний час був активним учасником їх творчих студій. У Києві на початку минулого століття достатньо популярними були “Біла студія” та “Музагет” — творчі об’єднання київських символістів. Саме війна окреслила літературу як сферу майбутньої діяльності Слісаренка, особистісні уподобання котрого були пов’язані із символістською естетикою. Проблематика його першої поетичної збірки “На березі Кастальському” (1919) “була традиційною для символістської поезії початку століття: осмислення ролі художника в суспільстві, натурфілософські роздуми. Збірка сповнена тривожними настроями, пов’язаними з авторовими передчуттями неминучості якихось великих, можливо, трагічних змін” [3, 587].

Очевидно, змістовна спрямованість тогочасних віршів О. Слісаренка визначена естетикою символістів, до яких він себе зараховує в перший період творчості. У цьому немає нічого дивного, адже значна частина молодих українських поетів починала творчі шукання, спираючись на засадничі принципи саме цього мистецького напрямку. Як ми показали раніше, від символізму довелося відмовлятися і самому Семенку. Що ж стосується О. Слісаренка, то він пережив — по суті — семенківську трансформацію: від символізму до футуризму.

Досить цікавий коментар щодо символістичних уподобань українських поетів та визначення критиками рис саме символізму в їх творах надає С. Павличко з посиланням на статтю Ю. Меженка “Можливості та обов’язки української поезії”, оприлюднену в журналі “Шлях” (1919, ч. 1): “Ю. Меженко... називає Я. Савченка імпресіоністом, а П. Тичину, О. Слісаренка та Я. Мамонтова —

символістами... Я. Савченко відшукує тоді елементи символізму в Семенка, у той час як більшість критиків вважають символістами самого Я. Савченка та Д. Загула” [5, 24]. Завдяки статті Ю. Меженка та чіткому коментарю С. Павличка стає зрозумілим, наскільки умовною були сприйняття й оцінки естетико-художніх засад української поезії наприкінці 10-х років минулого століття. Зрозуміло, що на сьогодні пророблена значна дослідницька робота, проте й зараз персоналізований аналіз естетико-художньої спрямованості творчості конкретних митців залишається актуальним.

Водночас, окреслені нами яскраві персоналії в оточенні М. Семенка примушують загострити іншу — загальнотеоретичну — проблему: відданість митця певному літературно-творчому угрупованню. Наскільки моральною була практика зміни одного літоб'єднання на інше? Наскільки виправданою є ситуація, коли протягом 10–15-ти років митець із символіста перетворювався на футуриста чи реаліста? На жаль, такі трансформації, частіше, ніж цього хотілося б, були фактом пристосування до поточного історичного моменту, а не наслідком реальних творчих пошуків. Аморальність була таким самим фактом у функціонуванні футуризму, як і моральність.

Повертаючись до розгляду творчого шляху О. Слісаренка, слід зазначити, що літературознавці окреслюють кілька причин, відштовхуючись від яких поет — після 1919 року — змінює творчу орієнтацію:

1. “Письменник міг відчутти певну вторинність своєї символістської поетики чи, зрештою, запізнілість українського символізму в контексті розвитку світової поезії того часу”.

2. “...сама душевна організація О. Слісаренка, його естетичні уподобання зумовлювали інший погляд на світ, переважно раціональне його сприймання”.

3. “...мала значення й привабливість футуризму як “лівої”, “найпередовішої” і “найреволюційнішої” течії, до якої хотів бути причетним поет” [3, 587].

Від 1924 року Слісаренко переїжджає жити до Харкова і — у якості представника футуристичного руху — працює на відповідальних посадах у видавничому відділі “Книгоспілки” та “Універсальному журналі”. Певний час поет активно друкує саме футуристичні вірші, які згодом були об'єднані у збірки “Поема зневаги” (1919) та “Циклопи” (1922).

Ці збірки футуристичних творів засвідчують, що Слісаренко приймає футуристичну естетику такою, якою її представляють Семенко і його прибічники: це прославлення динамізму, швидкості, “це гімн машинній цивілізації, техніці, із розвитком якої автор пов'язує надії на кардинальні зміни в житті людства:

Прийде машина
з новою красою,
з новими кодексами правди” [3, 587–588].

Приблизно в 1925 році починається поступовий відхід О. Слісаренка від футуристів, хоча збірки “Поєми” (1923) та, частково, “Байда” (1928) позначені тією експериментальністю форми, її розкутістю, тематичним багатством та “відходом од сентиментальних штампів”, які — значною мірою — привнесені у творчість поета саме футуризмом. Наприкінці 20-х років О. Слісаренко починає освоювати такі жанри літератури як новелістика, роман та повість, досягнувши на цих теренах значних успіхів. Такі твори як “Редут № 16” (1925), “Плантації” (1925), “Алхімік” (1927), “Чорний Ангел” (1929), “Хлібна ріка” (1932) дозволили критиці говорити про появу талановитого, самобутнього українського прозаїка, котрий стверджувався на теренах реалістичної соціально-значущої літератури. У 1937 році життя сорокашестирічного письменника трагічно обірвалося.

Висновки. Узагальнюючи наші міркування, необхідно зазначити:

1. Показано, що такий засадничий принцип культурологічного аналізу як персоналізація — складова частина біографічного методу — дозволяє повноцінно відтворити особистісний аспект у логіці “вибудовування” мети й завдань будь-якого принципово нового літературно-мистецького угруповання й об'єктивно оцінити творчий внесок кожного із його учасників.

2. Наголошено, що літератори, які оточували засновника українського футуризму Михайля Семенка, формувалися і як структурно-організаційний, і як творчо-пошуковий феномен, поступово створюючи українську модель футуризму як цілісне, самобутнє явище в культурі 10–30-х років минулого століття.

3. Поступово розширюючи коло учасників українського футуристичного руху, на сторінках цього дослідження представлені життя і творчість Д. Бузька, В. Поліщука, О. Влизька, О. Слісаренка,

аналіз позиції котрих дозволяє повноцінно відтворити соціально-ідеологічні, морально-естетичні чи психологічні труднощі та протиріччя, які довелося долати футуристам.

Перспективи подальших наукових розвідок пов'язані із дослідженням теоретичної спадщини М. Семенка та його творчою самореалізацією. Теоретична і практична значимість полягають у тому,

що матеріал дослідження можна використовувати для подальшого науково-теоретичного осмислення літературної творчості представників українського авангарду, а результати — у процесі читання лекційних курсів з естетики, культурології, історії й теорії мистецтва для студентів гуманітарних і художньо-творчих ВНЗ.

Література / References:

1. Влизько О. Ф. Вільна енциклопедія : вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 24.05.2018).
2. Госейко, Л. Історія українського кінематографа (1896–1995); пер. з фр. Станіслав Довганик та Любомир Госейко. Київ: KINO–КОЛО, 2005. 464 с.
3. Історія української літератури XX століття: у 2 кн.: 1910–1930-ті роки: навч. посібник; за ред. В. Г. Дончика. Кн. 1. Київ: Либідь, 1993. 784 с.
4. Костюченко В. А. Біль аж до краю дороги... : Есе. Київ: Пульсари, 2004. 276 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. К.: Либідь, 1999. 447 с.
1. Vlyzko O. F. Vilna entsyklopediia: wikipediia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (Last assecced: 24.05.2018).
2. Hoseiko L. Istoriiia ukrainskoho kinematohrafa (1896–1995); per. z fr. Stanislav Dovahniuk ta Liubomyr Hoseiko. Kyiv: KINO–KOLO, 2005. 464 p.
3. Istoriiia ukrainskoi literatury XX stolittia: u 2 kn.: 1910–1930-ti roky: navch. Posibnyk; za red. V. H. Donchyka. Kn. 1. Kyiv: Lybid, 1993. 784 p.
4. Kostiuchenko, V. A. Bil azh do kraiu dorohy... : Ese. Kyiv: Pulsary, 2004. 276 p.
5. Pavlychko S. Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturі: monohrafiia. K.: Lybid, 1999. 447 p.

Холодинская Светлана Николаевна

Персонализованный история футуризма: опыт реконструкции литературного окружения Михайля Семенко

Аннотация. Рассмотрено теоретическое значение формально-логической структуры “персонализованный история футуризма”. Аргументировано значение культурологического анализа истории украинского футуризма; показано, что персонализация позволяет полноценно воспроизвести личностный аспект в любом принципиально новом художественном сообществе; осуществлён персонализированный анализ жизни и творчества Д. Бузько, В. Полищука, О. Влызько и О. Слисаренко; подчеркнута необходимость дальнейшей исследовательской работы относительно литературного окружения М. Семенко.

Ключевые слова: украинская модель футуризма, биографизм, персонализация, литературное окружение, морально-правовой аспект.

Svitlana Kholodynska

Personalized History of Futurism: the Experience of Reconstruction the Mikhail Semenko's Literary Milieu

Summary. The theoretical significance of formal and logical structure of “personalized history of futurism” is considered within the context of biographical method, as it was the literary milieu of M. Semenko that played specific role in establishing and development of Ukrainian futurism model. The methodology of the study is defined by the following general theoretical principles applied to analyse humanitarian problems: systematization, historicism, and objectivism. It is also based on the main factors of culturological analysis such as biography and dialogism. In doing so personalized approach is attributed as theoretical and methodological factor of culturological analysis which allows doing the following: firstly, to reconstruct the process of formation of M. Semenko's literary milieu; secondly, to identify the personal contribution of a specific poet

or prose writer to the development of futuristic literature aesthetic and artistic expressiveness. Due to current research material, using comparative analysis modifies the evaluation of specific authors' creative work which was formed during the 1920s–1930s. The novelty lies in systematization of M. Semenko's literary milieu as well as in defining the significance of the role that some representatives of futurism played in its history. For the first time in Ukrainian humanities moral and legal approaches within biography factor are employed to analyse M. Semenko's literary milieu. Conclusions. The significance of culturological analysis of Ukrainian futurism history is reasoned which allows employing the potential of biography method in full way as well as personalization as its structural element. It is revealed that personalization enables to reconstruct completely personal aspect in any whole new artistic group. Personalized analysis of life and creative work of D. Buzko, V. Polischuk, O. Vlyzko and O. Slisarenko is made. The need for further scientific studies into M. Semenko's literary milieu is emphasized.

The actual importance of the study is that the emphasis is given to literary milieu of M. Semenko which has not been the subject of theoretical analysis in its integrated way. With the use of culturological approach opportunities formal and logical structure of "personalized futurism history" is singled out. It allows individualizing the material as well as systematizing the phenomenon "M. Semenko's literary milieu".

The objective of the study is to reveal the use of personalized approach as a constituent part of biography method to reconstruction and analysis of literary milieu of the Ukrainian futurism founder Mikhail Semenko.

In fact, the conceptualization of Ukrainian futurism model created by its recognized founder M. Semenko as well as by a number of other creative authors started in the 1920s when literary institution "Poets-futurists' striking force" was established in Kharkiv. Besides M. Semenko, V. Ellan-Blakitnyi, V. Aleshko and Yu. Shpol became its members.

This study is aimed at reconstructing M. Semenko's literary milieu which means 'constructing' the environment in which the poet was surrounded by his nearest friends, assistants, futurism supporters. M. Semenko and his milieu worked within much wider cultural space than just futuristic movement, so, in the author of the study's opinion, any knowledge concerning that fact widens both representation and the conception of 'milieu in milieu' or 'situation in situation' where aesthetic and artistic futurism fundamentals had to be upheld.

Research plan which is currently considered extremely contradictive includes the following: firstly, legal aspect which is defined by the dependence of creators on authority in general, and its representatives; secondly, actualization of a problem of dialogism nurturing with dual effect – dialogue between creators and authority which coexists inside the literary milieu. At the same time moral problems emerging within the creative community environment need special attention and should be the subject of scientific study.

M. Semenko's literary milieu was pretty wide but there are personalities whose names should not be ignored. Among those who were close to M. Semenko's milieu were D. Buzko (1890–1937) and V. Polischuk (1897–1937) who actively socialized with futurists and positively treated the latter's specific aesthetic and artistic strivings.

With due consideration of chronological approach the author gradually widens the space of M. Semenko's literary milieu and includes new personalities as a subject of culturological analysis like O. Vlyzko (1908–1934) and O. Slisarenko (1891–1937).

Simultaneously, bright personalities highlighted by the author of the study among M. Semenko's milieu compel to aggravate another general theoretical problem – creator's devotion to peculiar literary and artistic group. Was it morale to practice rotation of one literary institution by another one? Was the situation justifiable when for 10–15 years a creator transformed from symbolist into futurist or realist? Unfortunately, such transformations in most cases occurred because of necessity to adapt to the current moment of history, not as effect of actual creative research. Both amorality and morality were the constituent part of futurism functioning.

At the end of the study the author concluded: 1. It is shown that personalization as a constituent of biography method and fundamental principle of culturological analysis enables to reconstruct adequately personal aspect within logics of 'construction' the aim and goals of any radically new literary and artistic group and evaluate creative contribution of each member unbiased. 2. It is emphasized that literary men surrounding the founder of Ukrainian futurism M. Semenko came in being as structural and organizational as well as creative and searching occurrence, gradually shaping Ukrainian model of futurism as an integral and original phenomenon in the culture of the 1910s–1930s. 3. Gradually widening the circle of Ukrainian futuristic movement members, this study reveals life and creative work of D. Buzko, V. Polischuk, O. Vlyzko and O. Slisarenko. The analysis of their positions enables to reconstruct fully socio-ideological, moral and aesthetic or psychological difficulties and contradictions which futurists had to overcome.

Key words: Ukrainian model of futurism, biographic method, personalization, literary milieu, moral and legal aspect.

“ДЕКОМУНІЗАЦІЙНЕ” ЗАКОНОДАВСТВО,
ЙОГО ПРАКТИЧНЕ ВПРОВАДЖЕННЯ ТА ОХОРОНА ПАМ'ЯТОК:
ПРАВОВІ, ЕСТЕТИЧНІ Й СВІТОГЛЯДНІ КОЛІЗІЇ

Гриценко

Олександр Андрійович

кандидат технічних наук,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Гриценко

Александр Андреевич

кандидат технических наук,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Oleksandr Grytsenko

PhD, Institute for cultural research
of the National Academy of Arts
of Ukraine

***Анотація.** У статті висвітлені проблеми взаємин між так званим декомунізаційним законодавством (закони, ухвалені 9 квітня 2015 року) та пам'яткоохоронною справою, зокрема — правові контрверсії між згаданими законами та законодавством про охорону пам'яток, що стосуються юридичного унормування та практичного впровадження вимоги усунення з публічного простору (демонтажу) частини пам'ятників радянського періоду. Також проаналізовані правові та дискурсивні зміни, впроваджені декомунізаційним законодавством щодо пам'яток Другої світової війни (їх розширене визначення, нове символічне й церемоніальне використання).*

***Ключові слова:** політика пам'яті, декомунізація, законодавство, демонтаж радянських пам'ятників, охорона пам'яток, Друга світова війна, меморіальні практики.*

Декомунізацією у вузькому сенсі сьогодні називають впровадження так званих “декомунізаційних законів”, ухвалених Верховною Радою України 9 квітня 2015 року (Закон України № 314–VIII “Про правовий статус та вшанування пам'яті борців за незалежність України у ХХ столітті”, Закон України № 315–VIII “Про увічнення перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945 рр.”, Закон України № 316–VIII “Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років”, Закон України № 317–VIII “Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки”)¹.

Натомість у ширшому сенсі під декомунізацією слід розуміти значно триваліший і багатогранніший політичний та соціокультурний процес переоцінки, підваження й навіть усунення з публічного простору та суспільної свідомості політичної, ідеологічної, а почасти й культурної спадщини комуністичного (радянського) періоду в нашій історії. Важливою частиною цієї спадщини є “місця пам'яті” (в сенсі П'єра Нора) радянського періоду — монументи, топоніми, музейні експозиції, літературно-мистецький канон “української радянської культури”, сформований у ті часи тощо.

Аби уявити весь масштаб і складність такого завдання,

масмо нагадати, яке місце посідали монументи та “пам’ятки історії” радянського періоду, особливо — періоду “Великої Вітчизняної війни”, у загальному масиві пам’яток в Україні до здобуття незалежності. Як засвідчують сучасні науковці, у 1950-х — 1960-х роках в офіційно визнаній, охоронюваній державою нерухомій історико-культурній спадщині відбулися важливі зміни: “На початку 1950-х років до державних реєстрів було внесено 47,2 тис. пам’яток. Із них 38 тисяч (або 80%) склали братські та одиночні могили радянських воїнів, партизанів, жертв фашизму періоду війни” [8, 271].

Паралельно відбувався інший процес — вилучення з реєстрів (і, відповідно, з-під охорони) численних пам’яток нерадянської доби: “Розпочата в 1963 р. паспортизація пам’яток позначилася скороченням кількості об’єктів у реєстрах. У 1964 р. їх налічувалося 22 359. При збільшенні питомої ваги історико-революційних пам’яток та пам’яток Великої Вітчизняної війни скоротилася кількість пам’яток історії України до 1917 р.” [8, 272].

До цих “паперових” втрат слід додати матеріальні — численні храми, палаци та кам’яниці, а також “ідеологічно неправильні” твори з музейних колекцій, знищені на початку 1930-х, або під час війни та після неї. Унаслідок такої своєрідної політики вибіркової пам’яті наприкінці “застійного” періоду офіційно визнана нерухома спадщина в Українській РСР набула специфічного характеру: “У 1977 році в Україні нараховувалося понад 47 тис. пам’ятників, серед них майже 27 тис. пам’ятників героям і подіям Великої Вітчизняної війни, близько 3 тис. — пам’ятники Леніну, близько 1 тис. — діячам комуністичної партії, революції та громадянської війни; 1346 — пам’яток архітектури та містобудування...” [8, 278].

Як бачимо, радянські пам’ятники склали понад дві третини загального масиву, з них понад половину — пам’ятники “Великої Вітчизняної”. Тож Україна, якщо судити за монументальними “місцями пам’яті”, майже не мала нерадянської історії.

Ще напередодні здобуття незалежності багато хто в Україні усвідомлював проблему подолання радянської ідеологічної та символічної спадщини в суспільній свідомості, вважаючи її серйозною перешкодою демократичному, європейськи орієнтованому розвитку нашого суспільства. Ця проблема

передбачає також завдання переосмислення спадщини української радянської культури, зокрема тієї її частини, котру за інерцією вважають класикою української культури ХХ століття, без проблематизації того, що чимало “класичних” творів були просякнуті пропагандою тоталітарного радянського режиму та містили грубі викривлення історичних фактів³.

Однак у суспільному обговоренні цих проблем та в неодноразових спробах їх вирішення на перший план виступали ті елементи “радянськості”, котрі, сказати б, найбільше “муляли око”, посідаючи помітні місця в публічному просторі — а саме, радянські пам’ятники.

Можна вказати кілька етапів чи радше хвиль декомунізації (десовєтизації) публічного простору в Україні, що виразилися головним чином у демонтажі радянських пам’ятників:

– у 1991–1992 роках, на піднесенні, породженому розвалом СРСР;

– після “Помаранчевої революції” у 2008–2009 роках, спрямована проти пам’ятників Леніну та організаторам Голодомору;

– так званий “Ленінопад”, тобто протестне знесення пам’ятників Леніну, що розгорнулося ще в 2010 році, але найбільшого розмаху набуло взимку 2013–2014 років як частина “Революції гідності”;

– найширша й найпотужніша кампанія демонтажу монументів і перейменувань, ініційована прийнятими 9.04.2015 “декомунізаційними законами”.

Перша хвиля знесення пам’ятників радянським діячам як символів тоталітаризму в Україні майже цілком обмежилася західними областями, Києвом та кількома великими містами. Це було стихійним процесом ритуального поруху з радянським минулим і не супроводжувалося політичними рішеннями державної влади. Лише в західних областях місцеві ради офіційно підтримали демонтаж.

Млявою спробою десовєтизації як державної політики став указ президента Л.Кучми № 79/2001 “Питання щодо використання державних символів України”, що містив таке завдання: “...забезпечити під час реконструкції будівель та споруд ліквідацію зображень державних символів колишнього СРСР та радянських республік, гасел КППС, за винятком випадків, коли зазначені зображення містяться на будівлях і спорудах, включених до переліків пам’яток історії та культури” [25].

Значно рішучіший крок у монументальній

“декомунізації” зробив президент В.Ющенко, видавши указ № 250/2007 “Про заходи у зв’язку з 75-ми роковинами Голодомору 1932–1933 років в Україні”, що містив таке завдання: “...вжити заходів щодо демонтажу пам’ятників особам, причетним до організації та здійснення Голодомору... та політичних репресій” [26].

Як бачимо, ані в цьому, ані в пізніших державних рішеннях не йшлося про демонтаж усіх радянських монументів. З іншого боку, не було жодної згадки про статус таких монументів як пам’яток.

Цю юридичну проблему взялося розв’язати Міністерство культури і туризму. На виконання указу № 250/2007 МКТ України в 2008 році видало кільканадцять наказів з однаковими назвами — “Про пам’ятники, взяті на облік відповідно до законодавства Української РСР, що не підлягають занесенню до Державного реєстру нерухомих пам’яток України”. Це, зокрема, наказ МКТ України від 23.05.08 № 614/0/16-08 (пам’ятники в Київській обл.), наказ від 09.06.08 № 688/0/16-08 (пам’ятники у Вінницькій обл.), наказ від 02.07.08 № 765/0/16–08 (пам’ятники у Волинській обл.), наказ від 17.07.08 № 818/0/16-08 (пам’ятники в Закарпатській обл.) та інші [20, 217–218].

Кожний наказ стосувався пам’ятників радянським діячам, розташованих у одному з регіонів України й перелічених у додатку до наказу, які, з огляду на невідповідність сучасному пам’яткоохоронному законодавству, не повинні вважатися пам’ятками й не підлягають занесенню до реєстру. Зокрема, Наказ МКТ від 31.10.08 № 1235/1/16-08 (пам’ятники в м. Києві) мав у додатку 8 пам’ятників Леніну (всі — на території якихось підприємств чи установ; пам’ятника на Бесарабці серед них не було), а також — пам’ятники С.Косіору на вул. Артема (нині — Січових стрільців), В.Чубарю на Відрадному, Ф. Дзержинському біля метро “Либідська”, Г. Петровському на вул. М. Грушевського та інші.

У грудні 2009-го в газеті “Культура і життя” був опублікований зведений перелік “невідповідних” монументів із коментарем від Держслужби з питань національної культурної спадщини МКТ, де пояснювалося: “Пам’ятники, стосовно яких ухвалено рішення не заносити їх до Державного реєстру... не відповідають критеріям, що встановлені Постановою КМ України від 27.12.2001 № 1760... Такі постаменти (*sic*) здебільшого є масовими ти-

ражованими копіями пам’ятників партійним та державним діячам. Це, як правило, типові зразки офіційного тоталітарного пропагандистського мистецтва. Вони споруджувалися на виконання рішень партійних органів і виконували виключно ідеологічні функції. Більшість виготовлена з нетривких матеріалів і мають низькі художньо-естетичні якості” [14, 21].

У тому ж коментарі роз’яснювався й практичний бік демонтажу: “Невключення наведених нижче скульптурних знаків до Державного реєстру ... не передбачає їхнього автоматичного знесення (демонтажу). Подальше збереження таких пам’ятників належить до компетенції відповідних місцевих рад”.

Однак правова ситуація, створена цими наказами, була суперечливою. З одного боку, МКТ кваліфікувало сотні пам’ятників радянським вождям як такі, що не можуть вважатися пам’ятками й охоронятися. А з іншого — в жодному наказі не йшлося про вилучення цих монументів із Державного реєстру, куди вони були вписані в часи СРСР. На практиці це породило судові позови на “незаконне” знесення пам’ятників Леніну (наприклад, на центральній площі Черкас), а з іншого боку — дало можливість місцевій владі в багатьох містах Сходу й Півдня, і навіть у столиці, не виконувати указів В.Ющенка.

Цікавою була ситуація в Києві. 20 листопада 2008 року КМДА розпочала демонтаж пам’ятників радянським вождям зі спроби зняття погруддя Косіора, та пікетники з КПУ перешкодили комунальникам [4].

Косіора вдалося демонтувати через кілька днів, уночі. Водночас тодішній мер Києва Л.Черновецький був рішуче проти знесення найвідомішого пам’ятника Леніну — навпроти Бесарабки. У телепрограмі “Свобода на Інтері” 5.12.2008 він заявив: “Пока я живой, памятник Ленину будет стоять. Так хочет Господь Бог!” [28].

Протягом 2009 року київська міська влада зрідка заявляла про наміри демонтажу. Начальник департаменту охорони культурної спадщини КМДА Р.Кухаренко 8 квітня 2009 року оголосив про вилучення з реєстру пам’яток і наміри знесення київських пам’ятників В. Чубарю, Г. Петровському, Ф. Дзержинському, Н. Крупській, М. Калініну, Д. Мануїльському та “пам’ятника чекістам” (на “Либідській”) [3].

Відомий журналіст-краєзнавець М.Кальницький з цього приводу сказав порталу “Корреспондент”: “Історико-мистецька цінність пам’ятників того періоду доволі скромна. Виняток складають пам’ятники Леніну та Щорсу, якими займалися відомі скульптори. Стосовно ж решти — 99 із стакіян не знають навіть, де вони розташовані” [3].

Однак чимало зі згаданих Р.Кухаренком монументів, як ми знаємо, достояли до зими 2014-го, а деякі навіть до травня 2016-го року [17].

Тож наскільки результативною була та хвиля “декомунізації”? Про її успіхи заявив президент В.Ющенко, виступаючи в Биківні в День пам’яті жертв політичних репресій 17 травня 2009 року: “Упродовж 2007–2008 років в Україні демонтовано понад 400 пам’ятників діячам комуністичного режиму — організаторам Голодомору та політичних репресій 1937–1941 років. Переіменовані понад 3 тис. топографічних назв, що носили їхні імена. Але до завершення цієї роботи, безумовно, ще далеко” [23].

Таку терплячість, як і розуміння мистецької вартості деяких радянських монументів, виявляли не всі — дехто, як і в 1991 році, брав справу декомунізації у власні руки разом із молотом чи іншим подібним інструментом. Так сталося, зокрема, під ранок 1 липня 2009 року в Києві навпроти Бесарабки: “Група молодчиків подсобила властям со сносом пам’ятника Леніну на бульваре Шевченка, изуродовав его кувалдой. Люди, отбившие монументу нос и руку, не только хорошо подготовились, вооружившись лестницей и кувалдами, но и пригласили друзей посмотреть на шоу. Месть Леніну організувал Н.Коханівський, известный тем, что разбил голову памятнику Петровскому” [15].

Інший учасник “шоу”, активіст-націоналіст Кость Зацарний, пояснив журналістам: “Акцію ми вважаємо законною, бо існує три президентських укази, що приписують знести пам’ятники тоталітарного минулого” (*там само*).

Того ж дня ЦК КПУ зробив спеціальну заяву, в якій затаврував “вандалів”, назвавши їх “фашистами, орудующими на стремянке” [15].

А місяць потому відомий діяч з історичним ученим званням Д. Табачник опублікував у газеті “2000” статтю “Реквием по Украине”, у якій оцінив подію біля Бесарабки так: “Воцарившееся после ударов молота по киевскому памятнику Ленина молчание стало без преувеличения реквиемом по

демократии, гражданскому обществу и дееспособному правовому государству, без которых страна обречена пройти страшные испытания. Возможно, это реквием по Украине в целом...” [24].

Свій апокаліптичний висновок Д.Табачник ґрунтував на тому, що пошкоджений пам’ятник Леніну — буцімто “шедевр огромной ценности и невероятной мощи”, а його автор Меркуров “принадлежит к лучшим ваятелям эпохи”, поетик “у кремлевской стены стоят пять бюстов работы Меркурова”. Табачник також ствердив, що “ни в одной цивилизованной стране никогда не сносят памятники по идеологическим причинам”; робили таке тільки нацисти, та й то потай уночі, щоб не накликати народного гніву. Якщо цьому вірити, вийде, що більшість країн Європи, разом з улюбленою ним Росією, опиняються поза колом “цивілізованих”, у колі “нацистів”.

Побиття кувалдою кївського Леніна було одним із раннях прикладів того напівпідпільного руху, що згодом отримав назву “Ленінопад”. Кївський науковець В.Іщенко в призначеній західному читачеві статті про “війну пам’ятників” в Україні у 2009–2010 роках спробував довести, що “антикомуністична політика держави” в цій сфері, буцімто, надавала легітимності “ультраправій націоналістичній мобілізації” [31].

Насправді, посилення націоналістичних активістів на укази президента як виправдання вчинених ними “актів вандалізму” щодо пам’ятників Леніна мали місце в тих нечастих випадках, коли подібні акції відбувалися публічно, із заявами для ЗМІ. Натомість більшість актів поборювання пам’ятників Леніну здійснювалися “невідомими особами” уночі, без публічних спроб легітимувати власні дії чи “ультраправі погляди”. Тому вважати такі акції “мобілізацією ультраправих націоналістів” можна тільки коли ти впевнений: усі, крім націоналістів, люблять і шанують Ілліча та пам’ятники йому.

У політиці В.Ющенка, як і в суспільстві, зберігалася двоїсте ставлення до радянського періоду, зокрема — практично не заперечувалася радянська міфологія й меморіальні практики “культу Великої Вітчизняної війни”; у тисячах міст і сіл далі стояли пам’ятники Леніну; не вдалося президентові домогтися й законодавчого визнання українського визвольного руху (зокрема, боротьби УПА).

Ані тоді, ані раніше чи пізніше в історії незалежної України президент не був єдиним дівцем

політики пам'яті, зокрема декомунізації. Яскравим свідченням цього стала скандальна історія зі спробою перенесення з центру міста Стрий на околицю “пам'ятника Воїну-визволителю” (що не був війським похованням).

Своїм рішенням від 10.04.2009 Львівська облрада підтримала відповідне рішення Стрийської міськради щодо демонтажу пам'ятника Воїну-визволителю на центральній площі міста з його перенесенням в інше місце. У відповідь обурена Донецька облрада прийняла звернення до президента України, уряду, Верховної Ради та місцевих рад, котре сьогодні, з перспективи років, важко оцінити інакше як конфронтаційне й погрозливе: “Мы расцениваем подобные действия как акт искажения истории и памяти о героическом прошлом нашей Родины. Ликвидация таких памятников обесценивает человеческие жертвы, труд и лишения, которые терпело население Украины во время Великой Отечественной войны. Этот шаг может стать катализатором раскола страны и привести Украину к гражданскому противостоянию” [11].

Цей заклик Донецької облради збігся зі спорудженням до дня народження Леніна на Луганщині з ініціативи КПУ двох нових пам'ятників Леніну — в Новосвітівці та Свердловську [18], попри укази В.Ющенка, де йшлося про демонтаж пам'ятників організаторам Голодомору.

Отож бачимо очевидне зіткнення двох майже несумісних бачень минулого, а також, по суті, й майбутнього України — як незалежної національної держави з власною складною історією та як невід'ємної частини “единой (советской) Родины”, де роль історії виконує політична міфологія.

Наприкінці 2013 року частина українського суспільства, яка брала участь у подіях Євромайдану або активно підтримувала його в різних регіонах України, знову розпочала вирішення проблеми декомунізації на власний розсуд — активізувавши вже згаданий “Ленінопад”. Повалення сотень пам'ятників Леніну, часто — публічне, а не потайне, стало питомим складником масового громадянського руху, а ще не скинутих Іллічів сприймали вже не як релікти померлого СРСР, а як символи режиму Януковича й “русского мира”.

Але нова, пореволюційна влада, утвердившись по президентських і парламентських виборах 2014 року, мусила перебрати ініціативу в цій справі (і контроль над нею) від різнорідних активістів.

Тож у тексті Коаліційної угоди урядових фракцій новообраної Верховної Ради (осінь 2014 р.) бачимо й завдання декомунізації “усіх сфер суспільного життя”, хоча й не на пріоритетному місці — у розділі 3 “Культурний простір, інформаційна політика та національна пам'ять”: “3.14. Культивування пам'яті про опір тоталітаризму, визвольну боротьбу та рух за дотримання прав людини, визнання на державному рівні осіб та організацій, які боролися за незалежність України та права людини, а також засудження тоталітарного комуністичного режиму. Заборона комуністичної, нацистської, фашистської, антиукраїнської пропаганди в будь-яких проявах. Завершення декомунізації всіх сфер суспільного життя” [5, 66].

Формально на виконання цієї угоди, а фактично — передусім згідно з власними політичними переконаннями, працівники відновленого як орган виконавчої влади Українського інституту національної пам'яті розпочали підготовку законопроектів, що втілювали б поставлене політичне завдання “декомунізації всіх сфер суспільного життя”.

Однак у квітні 2015 року серед ухвалених парламентом чотирьох законів, званих “декомунізаційними”, лише два були урядові, інші два — депутатські, а серед авторів провідне місце посідали члени Радикальної партії О.Ляшка.

Стисло огляньмо зміст ключових положень чотирьох законів.

Закон України № 317–VIII “Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки” [13] визнав злочинними два тоталітарні режими, нацистський та радянський, установив кримінальну відповідальність за їхню пропаганду та за виготовлення й публічне використання їхньої символіки. До такої пропаганди віднесено виправдання злочинів радянського режиму, а до тоталітарних символів — не лише свастику, серп і молот, а й радянські герби та прапори, пам'ятники та топоніми (із низкою чітко визначених винятків).

Прикінцевими положеннями закону № 317–VIII встановлено фактичний “графік декомунізації”, тобто терміни, до яких “тоталітарні символи” (пам'ятники, панно, барельєфи, топоніми) мали бути усунуті з публічного простору, та відповідальні органи влади, що мали це забезпечити. Водночас змін до пам'яткоохоронного законодавства не

передбачено, хоча в законі йшлося про демонтаж об'єктів, що мали статус пам'яток.

Визначення “символіки комуністичного тоталітарного режиму”, що дається в статті 1 закону, пояснювало також, якого роду зображення та пам'ятники підлягають усуненню:

“г) зображення, пам'ятники, пам'ятні знаки, присвячені особам, які обіймали керівні посади в комуністичній партії, ...у вищих органах влади та управління СРСР, УРСР, ...працівникам радянських органів державної безпеки;

д) зображення, пам'ятники, пам'ятні знаки, присвячені подіям, пов'язаним з діяльністю комуністичної партії, із встановленням радянської влади на території України, ...переслідуванням учасників боротьби за незалежність України (крім пам'ятників та пам'ятних знаків, пов'язаних з опором і вигнанням нацистських окупантів з України або з розвитком української науки та культури)” [13].

Це визначення, його наступні тлумачення різними дієвцями, а також деякі інші суперечливі положення закону № 317-VIII, дали приводи для суперечок та контрверсій у ході кампанії декомунізації.

Чи не єдиним із критиків “декомунізаційних” законів, хто приділив істотну увагу тим положенням, що стосуються саме пам'ятників/пам'яток, став С. Руденко. У чималій статті [21] він указав на низку недоліків закону № 317-VIII, інтерпретуючи деякі його моменти доволі своєрідно.

Зокрема, він дивується, що в законі №317-VIII жодного разу не згадується Закон “Про охорону культурної спадщини”, адже це, буцімто, означає, що перший закон “фактично ігнорує” другий. Однак трохи далі він із того ж самого факту “не згадки” робить висновок, що між двома законами немає колізії, а тому стосовно пам'ятників радянським діячам, не вилучених із реєстру пам'яток, діють не вимоги закону №317-VIII про їх демонтаж, а вимоги пам'яткоохоронного закону, котрий їх оберігає й не дає “деконструювати” (за його виразом): “...відмовившись від регламентації правовідносин, що можуть виникати при застосуванні декомунізаційного закону щодо нерухомих пам'яток, автори закону уникли і юридичних колізій. Іншими словами, ігнорування пам'яткоохоронного законодавства не викликає його суперечності із меморіальним законом. Отже, норми пам'яткоохоронного законодавства формально діють паралельно із декомунізаційним законом. [...] Іншими словами,

якщо у декомунізаційному законі не регламентовано пам'яток радянської доби, таким чином, щодо них діє норма Закону України “Про охорону культурної спадщини”, який не передбачає демонтажу пам'яток як такого” [21, 289].

Хоча незгадування в одному законі про інший — це норма, а не якась девіація (бо навіть у новому правовому акті дублювати вже чинний), але колізія між двома законами таки існує, позаяк у жодному з них не сказано, що демонтаж пам'ятки (її перенесення з публічного простору в якесь інше, “менш публічне” місце) — це не пошкодження чи руйнування. Щось таке намагався витлумачити публіці та місцевій владі голова УІНП В. В'ятрович, але ані він, ані УІНП як відомство, не уповноважені тлумачити законодавство. Утім, проти такого тлумачення не заперечувало Мінкультури, тому в ході декомунізації згадану колізію розуміли саме так, і пам'ятники знімали незалежно від їх статусу.

С. Руденко вказав на суперечності в самому тексті закону — наприклад, ним встановлено, що демонтажу не підлягають твори мистецтва (зокрема, монументального), якими є також радянські пам'ятники, котрі, згідно з іншими положеннями закону, слід демонтувати. З цього Руденко робить висновок, що не можна демонтувати навіть ті монументи, яких не внесено до реєстру пам'яток, бо вони є творами мистецтва. Як тут не згадати хрестоматійний пісуар М.Дюшана та заяви сучасних арт-знавців: “Anything can be art” [30].

Ще одне критичне відкриття С. Руденка має трохи анекдотичний характер. Проаналізувавши прикінцеві положення згаданого закону й полічивши місяці, що відведені місцевому самоврядуванню, а потім — головам ОДА на прийняття рішень про демонтаж та перейменування топонімів, він робить висновок, що після “дедлайну” пам'ятників уже можна не демонтувати: “Іншими словами, якщо Київський міський голова, який одночасно є головою КМДА, не прийняв відповідного рішення між 6 і 9 місяцем із часу набуття чинності “меморіальним” законом, відповідне питання, відповідно до встановленого законом порядку, більше не повинне підніматися” [21, 295].

Насправді все навпаки: після невиконання вимог закону у встановлені терміни відповідальна особа стає правопорушником і несе кримінальну відповідальність за тоталітарну пропаганду. Але й тут українська реальність різнилася від законів:

навіть у Києві досі є “недекомунізовані” радянські монументи (як-от: “арсенальська гармата”), але про слідство проти посадовців КМДА в цій справі щось не чути.

Не лише С. Руденко, а й Міністерство культури зауважило суперечність між старим законом, що вимагає охороняти пам’ятку, та новим, що вимагає її демонтувати (усунути з публічного простору), якщо вона є пам’ятником радянському діячеві, але вирішувало її міністерство у спосіб, уже випробований у 2008-2009 роках, хай і не надто успішно. Тодішній міністр культури й гуманітарний віце-прем’єр В.Кириленко підписав наказ № 200 від 4.04.2016 “Про незанесення об’єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам’яток України”, за яким 794 об’єкти в 13 областях України визнані такими, що не підлягають занесенню до Державного реєстру нерухомих пам’яток України [1]. Кількість згаданих у наказі радянських пам’ятників (котрі відтак перестали бути пам’ятками) — від шести у Волинській області й 10 у Дніпропетровській — до 174 у Харківській та 178 у Полтавській. Місто Київ, Донецька, Луганська, Запорізька, Херсонська та Одеська області в наказі не згадані — мабуть, профільні управління тамтешніх держадміністрацій не подали до міністерства списки монументів. Вочевидь, до наказу не вносили також пам’ятників, знесених під час “Ленінопаду” — адже відповідальності за чужий “вандалізм” місцева влада не боялася. У такий спосіб перестав бути порушенням пам’яткоохоронного законодавства демонтаж приблизно третини “декомунізованих” у 2015–2016 роках монументів, але загального розв’язання правової колізії наказ № 200 не дав.

Зовсім інакша регуляторна ситуація утворилася щодо пам’ятників періоду війни. Оскільки монументи, “пов’язані з опором і вигнанням нацистських окупантів з України”, експліцитно вилучені з-під декомунізаційної заборони на пропаганду, то не дивно, що питання пам’яток цього періоду регулює інший “декомунізаційний” закон — № 315–VIII “Про увічнення перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945 років” [12].

Він замінив попередній закон “Про увічнення Перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 років” (2000) й ознаменував офіційну відмову України від радянської міфологізованої концепції “Великої Вітчизняної”.

Закон наголосив необхідність дбайливого став-

лення до пам’яток Другої світової війни, водночас розширивши їх дефініцію. У чинному з 2000 по 2015 рік законі “Про увічнення Перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 років”, стаття 6, давалося таке визначення: “До пам’яток Великої Вітчизняної війни відносяться і зберігаються державою військові кладовища, військові ділянки на цивільних кладовищах, братські та самотні могили, скульптурні, архітектурні та інші споруди й об’єкти, що увічнюють пам’ять про події Великої Вітчизняної війни та подвиги її учасників”.

Натомість у статті 4 закону №315–VIII дається таке визначення: “Пам’ятками Другої світової війни 1939–1945 років визнаються військові кладовища, військові ділянки на цивільних кладовищах, братські та самотні могили, пам’ятники, пам’ятні знаки, скульптурні, архітектурні та інші споруди, композиції й об’єкти, що увічнюють пам’ять про події часів Другої світової війни 1939–1945 років, її учасників та жертв” [12].

Як бачимо, новий закон розширив не лише часовий період, до якого можуть належати пам’ятки (він тепер починається з вересня 1939 року), а й коло тих, кого пам’ятники увічнюють. Тепер охоронюваними державою пам’ятками війни стали, зокрема, могили польських військовополонених та арештованих радянських громадян, масово розстріляних НКВД у 1939–1940 р. та влітку 1941 року через наближення німецьких військ.

У законі № 315–VIII значному скороченню піддано статтю щодо “форм увічнення перемоги”, тобто офіційних комеморативних практик, котрі в старому законі мали виразний ностальгійно-радянський характер (особливо додане у 2011 році так зване “використання копій Прапора Перемоги”, що стало приводом для численних протестів і конфліктів).

Утілення в життя “декомунізаційних” законів щодо усунення з публічного простору (демонтажу) радянських пам’ятників, панно та іншої пропагандистської символіки реально розгорнулося лише під кінець 2015 року й тривало увесь наступний рік, адже це вимагало значних організаційних зусиль на кількох рівнях влади й самоврядування, а в окремих випадках — також планування, проектування й істотних коштів (для “цивілізованого” усунення вартісних монументів, як-от: пам’ятника Щорсу на бульварі Шевченка в Києві, для опорядження місць, де після демонтажу залишилися

“недогризки” постаментів, для створення “музею тоталітарної пропаганди” з експонуванням демонтованих монументів).

Якщо спиратися на кількісні підсумки цієї кампанії, оприлюднені УІНП у лютому 2017-го, то вона виглядає успішною: протягом 2015–2017 років демонтовані понад 2,5 тисяч радянських пам’ятників, перейменовані близько тисячі населених пунктів, понад 50 тисяч вулиць, площ тощо [7].

Та позаяк більшість радянських пам’ятників, як ми знаємо, склали монументи “Великої Вітчизняної”, вилучені з офіційної декомунізації, то її загальна результативність не могла бути стовідсотковою. Окрім того, навіть у столиці, попри зусилля УІНП, патріотичної громадськості та ЗМІ, кілька відомих об’єктів лишилися “недекомунізовані” (пам’ятник Щорсу, “арсенальська гармата”, герб СРСР на щиті “Родіни-матері” на Печерську та інші) [17].

Досі не діє обіцяний урядом та КМДА “музей радянської окупації” (варіант: “музей тоталітарної пропаганди”) для демонтованих радянських монументів, барельєфів і мозаїк, хоча київська влада прийняла рішення про його утворення, розташування на території комплексу “Експоцентр України”, а заступник міського голови В. Прокопів у травні 2017 року пообіцяв, що перша черга музею відкриється до кінця року й “має увійти в топ-10 пам’яток столиці”, хоча бюджетних грошей на нього немає, лише меценатські [6].

Цікаві, з погляду теми цієї статті, суперечки розгорнулися навколо належного способу “декомунізації” пам’ятника Щорсу, спорудженого до 300-річчя Переяславської ради (1954) й оголошеного урядом Ю.Тимошенко пам’яткою національного значення (Постанова КМУ від 03.09.2009 № 928). У травні 2016 року, під кінець визначених законом строків, “Українська правда” писала про нього: “Є всі шанси на довгі роки залишитися на коні бронзовому комдиву Червоної армії Миколі Щорсу. ...демонтаж пам’ятника потребує дуже скрупульозної підготовки, але в КДМА й не думають готуватися. Адже експертна рада при департаменті (культурної спадщини — О. Гр.) вирішила його не вносити у список на демонтаж як пам’ятник архітектури національного значення. ...В КДМА бачать інше рішення — біля пам’ятника встановити інформаційну табличку, де розповісти про Щорса як хороше, так і погане” [17].

Насправді навіть таблички досі немає, пам’ятник лише “вилучили з публічного простору” шляхом оточення його величезними ширмами в кольорах державного прапора. Такий мінімалізм обурив голову УІНП. Зі слів журналістки М. П’єцух, В.В’ятрович переконалий: “...проблеми в статусі немає, оскільки Мінкультури може за спрощеною процедурою позбавити будь-що, що підпадає під декомунізацію, статусу пам’ятки національного значення. Статус у даному випадку захищає такий пам’ятник від знищення після демонтажу. Тобто закон так чи інакше вимагає його забрати з публічного простору, а що з ним далі робити — везти в музей чи кудись інакше — це вже якраз має вирішувати київська влада” [17].

І влада справді вирішила: нікуди не везти, вистачить “забрати з публічного простору”, сказати б, віртуально.

Таких прикладів “м’якої декомунізації” було чимало. Відомі навіть спроби “ре-комунізації” публічного простору, як-от: ремонт коштом сільради пам’ятників Леніну й Калініну в селі Кубей на Одещині [16].

Та навіть коли радянський монумент формально “декомунізовано”, тобто знято з п’єдесталу (але на тому справа й завершилася — як це досі є, наприклад, із колишнім пам’ятником Косіора в Києві, демонтованим іще 2009 року), то з погляду комунікативної пам’яті киян він і далі — “пам’ятник Косіора”, тільки без погруддя. Іншими словами, на разі не відбулося, принаймні в публічному просторі, очікуваної (ким — з острахом, ким — із надією) радикальної “заміни однієї правильної версії історії на іншу, націоналістичну”.

Несподіваним і нетривалим побічним результатом кампанії демонтажу радянських пам’ятників та інших монументально-пропагандистських об’єктів став приплив уваги окремих представників творчої інтелігенції до цієї сумнівної частини культурної спадщини України. Зокрема, активними противниками демонтажу радянських панно й мозаїк на стінах будівель виступили біженці з Донецька — мисткині й кураторки з “Платформи культурних ініціатив “Ізоляція”. Вони ініціювали проект “Soviet Mosaics in Ukraine”. За їхніми словами, це мав бути “всеукраїнський проект по збору і изучению, сохранению и популяризации мозаик советского периода в Украине с точки зрения их художественной ценности, а также их уникальности

как культурного ресурса в сферах образования и туризма” [32].

Однак голосними заявами та розміщенням на своєму сайті кільканадцяти фотографій та старих статей про радянські панно й мозаїки активність “ізоляторів” на цьому напрямку, здається, й обмежилася, натомість справою фіксації й актуалізації для публічної уваги радянських панно, фресок і мозаїк зайнялися інші люди, зокрема — київська мистецтвознавиця О. Балашова та фотограф Є. Нікіфоров, який у 2015–2016 роках сфотографував сотні напівзабутих зразків радянського монументально-декоративного мистецтва, від мозаїк і фресок на стінах установ, лікарень, наукових інститутів до облуплених розписів порожньої будівлі київського автовокзалу та зворушливих композицій із плитки “кабанчик” на провінційних автобусних зупинках.

Спільно з О.Балашовою вони підготували цікавий фотоальбом, виданий київськими “Основами” разом із берлінським видавництвом DOM англійською мовою, для зарубіжних поціновувачів таких мистецьких екзотів [29]. Зміст альбому дозволяє зробити висновок: об’єкти, що формально підлягали під декомунізацію, склали незначну й не найцікавішу частку представленого в альбомі. Стає зрозумілим, що спадщині монументального соцреалізму значно більше загрожують комерційні девелопери та суспільна неувага й неповага (часто заслужена), аніж зловмисні “декомунізатори”. Тож і назва альбому (“Decommunized”) є маніпулятивною напівправдою.

О.Балашова не обмежила своєї боротьби з декомунізаторами передмовою до фотоальбому. У серпні 2016 року вона виступила проти зняття зі стін цокольного поверху Українського Дому соцреалістичних барельєфів, котрі були складовою частиною екстер’єру музею Леніна (попереднє призначення будівлі). Ці монументальні ілюстрації до “краткого курсу історії партії” Балашова назвала “прекрасним зразком монументальної пластики”, й додала справжню перлину ностальгійно-радянського мистецтвознавства: “Концепція оформлення фасаду Музею Леніна належить блискучому радянському скульптору Валентині Борисенку... Це прекрасний зразок монументальної пластики, який являє собою розгортання традиційного радянського міфу — героїзованої історії у виконанні простих людей. (...) Класична героїчна історія, розказана мовою соцреалізму. Без вождів, без тоталітарної

символіки, хіба лише промовисті написи: “Аврора”, “Іскра” та класичне ленінське “Вчитися, вчитися, вчитися” ...” [2].

Отже, “генерал від соцреалізму”, автор численних кондово-радянських монументів В. Борисенко для сучасної науковиці — “блискучий радянський скульптор”, а канонічна історія КПРС із газетою “Іскра”, крейсером “Аврора” та сакральними цитатами з Леніна — це “героїзована історія у виконанні простих людей” ... Справді, є такий історіографічний жанр — *history from below*, коли війна описується з погляду солдата-окопника, а не генерала, а Голодомор 1933 року — за свідченнями селян, що вижили, а не за партійними рішеннями про боротьбу за хлібозаготівлі, але тоталітарні барельєфи з “Авророю” та “Іскрою”, з товсторукими пролетарями та щасливими доярками до такої історії не мають жодного стосунку.

Мимовільним свідченням того, що ні серйозної проблеми, ні істотної загрози для культурної спадщини України в декомунізації не вбачають ані держава, ані пам’яткоохоронна громадськість, стали Парламентські слухання “Стан, проблеми та перспективи охорони культурної спадщини в Україні” (18 квітня 2018 року) [19]. Серед учасників слухань було небагато народних депутатів — переважали працівники музеїв і заповідників, науковці, представники пам’яткоохоронних громадських організацій. Ані в інформаційних матеріалах до слухань, підготовлених урядом (Мінкультури), ані в проекті Рекомендацій слухань (підготовлених Комітетом з культури й духовності, але так і не ухвалених до кінця сесії), ані у виступах учасників не згадувалися пам’ятки періоду Другої світової війни й навіть декомунізаційний демонтаж пам’ятників. Це можна трактувати по-різному: чи то як неперіоритетність цієї теми для політичних і культурних еліт, чи то як небажання знову розпочинати публічну дискусію з цих питань, позаяк вона неминуче має радше політичний, аніж культурницький зміст; чи то обидві згадані речі.

Однак тема декомунізації радянських пам’ятників цілком може повернутися до заголовків ЗМІ й у політичний порядок денний, позаяк залишаються нерозв’язаними важливі ідеологічні й правові суперечності, зокрема — є прибічники подальшої радикалізації декомунізації, які закликають до усунення принаймні деяких радянських військових монументів.

Прикладом є кампанія за демонтаж спорудженого в 1970-х роках “Меморіалу Воїнської Слави” у Львові, де немає воїнських поховань. У роки незалежності місцева влада провела косметичну “десовєтизацію” меморіалу: напис на монументі (“Слава Советской Армии — победительнице”) замінили спершу на “Переможцям над фашизмом”, пізніше — на “Переможцям над нацизмом” [22].

Однак навесні 2017 року виникла ініціативна група з кільканадцяти активістів (серед них — поет, колишній політв’язень Ігор Калинець), котра вимагає демонтажу радянського монумента відповідно до “декомунізаційних” законів. Серед їхніх аргументів на користь демонтажу є правові, історичні, естетичні й політичні. Наприклад, поет Ігор Калинець заявив журналістам: “Одна сатана поборола іншу, але це ще не означає, що це наше національне свято, що ми маємо шанувати цю перемогу... Цей монумент не представляє собою ніякої художньої цінності. А якщо хтось вважає, що там є щось художнє, то його можна перенести у музей. Його робили художники Львівської академії мистецтв, серед них в живих залишився один, і він не протестує проти того, щоб монумент прибрали. Та й навіть якби протестував — для цього є закон про очищення від комуністичних символів” [22].

Кажучи, що передбачений українським законодавством День Перемоги над нацизмом — “не наше свято”, Ігор Калинець, вочевидь, мав на увазі під “нами” не всіх українців, а лише “справжніх”. Мабуть, і закон № 316–VIII для нього — “несправжній декомунізаційний”, тому зміст закону, сказати б, витіснився з його патріотичної свідомості.

Голова ініціативної групи з демонтажу меморіалу Любов Смага також заперечує проти віднесення перемоги у Другій світовій війні до української історії: “Нам не потрібна оця спадщина минулого. Маємо свою, українську історію, і своїх героїв. Ми не просто хочемо, щоб його демонтували, на цьому місці має бути меморіал пошани всіх учасників визвольних змагань за період існування української державності з прадавніх часів” [22].

Натомість директор Музею жертв окупаційних режимів “Тюрма на Лонцького” історик Руслан Забілий визнав, що “декомунізаційний” закон тут не працює, але то не біда: “Монумент слави на Стрийській не підпадає під пряму дію закону про декомунізацію. Цей закон не може передбачити всіх випадків... Але він цілком може бути демонтований

за рішенням львівської громади, тобто депутатів міськради. Я в цьому не бачу жодної проблеми. Хіба, можливо, комусь схочеться на цьому питанні спекулювати, здобути якісь політичні дивіденди... Він [монумент] де-юре є символом, встановленим на честь вигнання нацистів з території Львова, Західної України... Однак є й інша конотація, яка спонукає до того, щоб він був демонтований. Але рішення має прийматися депутатами”.

Зауважу, що приймати рішення про демонтаж меморіалу “на честь вигнання нацистів з території Львова” місцевої раді не дає власне закон № 316–VIII, за яким меморіал є пам’яткою Другої світової війни й охороняється державою. Отже, аби здійснити цю ініціативу, треба було б чи то порушити декомунізаційне законодавство, чи то змінити його, якимось “прорідивши” масив воєнних пам’яток, що охороняється державою, у чому цитовані діячі “не бачать жодної проблеми”.

Після багатомісячних дискусій у спеціально створеній комісії у квітні 2018 року міська рада Львова обрала “соломонове” рішення: демонтувати не сам монумент, а окремі аварійні його елементи (висотну стелу), відгородити частину меморіалу від публіки й оголосити конкурс на облаштування “громадського простору” в цьому місці.

Мер Львова А.Садовий так пояснив це рішення та його причини: “Ми огородимо аварійні елементи, щоб нічого не загрозувало життю людей. Сам монумент, де є чоловік і жінка, залишаємо відкритим, щоб не посварити людей між собою. Ми будемо ініціювати архітектурний конкурс на подальше визначення долі монумента й цієї території, але робитимемо з повагою до людей і чинного законодавства” [27].

У такій обережній позиції є принаймні усвідомлення того, що від “радикалізації декомунізації” таки були б проблеми, й немалі. Вочевидь, таким усвідомленням було продиктоване вилучення воєнних меморіалів з-під дії закону № 317–VIII та прийняття закону № 316–VIII: навіть у Західній Україні значна частина суспільства негативно сприйняла б демонтаж воєнних монументів, а в інших регіонах негативне ставлення домінувало б.

Підсумовуючи, можемо зробити такі висновки.

“Декомунізаційні” закони від 9.04.2015 створили доволі дієву правову базу для проведення кампанії демонтажу радянських монументів у 2015–2017 роках, але водночас спричинили кілька

правових колізій та суперечностей, що їх на практиці вдавалося долати чи обходити лише завдяки встановленню прямої відповідальності посадовців за проведення згаданої кампанії.

Кампанія декомунізації лише деякою мірою вирішила проблему радянської ідеологічної спадщини в Україні, а частково — наново актуалізувала цю

проблему. Намагання її вирішити без глибокого переосмислення й переоцінки радянської спадщини, методами “радикалізації декомунізації”, тобто механічного усунення з публічного простору всього, що належить до радянського періоду, може дати негативні суспільні наслідки, що значно перевищать формальні успіхи.

Примітки:

¹ Закони оприлюднені: Відомості Верховної Ради, 2015, № 26, с. 219.

² Див. про це: Маньковська Р. Музеї України у період “великого терору” (1937-1938 рр.) Політичні репресії в Українській РСР 1937–1938 рр.: дослідницькі рефлексії та інтерпретації (до 75-річчя “великого терору” в СРСР). Київ. 2013. С. 300–321.

³ Прикладами можуть служити фільми О.Довженка “Арсенал”, “Земля”, “Щорс”, чимало поезій П.Тичини та М.Рильського, роман О.Гончара “Прапорonoсці” та сотні менш відомих творів радянського часу. Аналіз радянської літератури під цим кутом зору — див. [11; 12].

⁴ “Будь-що може вважатися мистецтвом” (англ.)

Література / References:

1. 794 меморіальні споруди й пам’ятники комунізму позбавлені статусу пам’яток. Київ, 2016. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245079354&cat_id=244913751 (дата звернення: 20.05.2018).
2. Балашова О. Як з Українського дому знімали шкіру. Невиліковна хвороба декомунізації. Київ, 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/08/19/216764/> (дата звернення: 20.05.2018).
3. В Киеве собираются снести очередную порцию советских памятников. Київ, 2009. URL: <https://korrespondent.net> (дата звернення: 8.04.2009).
4. В столице демонтируют памятники советским деятелям. Київ, 2008. URL: <https://korrespondent.net> (дата звернення: 22.11.2008).
5. Верховна Рада України Восьмого скликання. Коаліційна угода. Київ, 2014.
6. Восени у Києві запрацює Музей тоталітарної пропаганди. Київ, 2017. URL: <http://www.memory.gov.ua/news/voseni-ukievi-zapratsyue-muzei-totalitarnoi-propagandi> (дата звернення: 22.05.2017).
7. В’ятрович заявив про фактичне завершення декомунізації в Україні. Київ, 2018. URL: <https://www.unian.ua/politics/2390440-vyatrovich-zayaviv-pro-faktichne-zavershennya-dekomunizatsiji-v-ukrajini.html> (дата звернення: 12.02.2018).
8. Гаврилюк С. В., Гаврилюк О. Н. Историчний нарис пам’яткоохоронної справи. Центр пам’яткознавства НАН України і УТОPIK. Київ, 2012. С. 248–284.
9. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду. Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод. *Сучасність*. 2003. № 1. С. 88–112.
10. Захарчук І. В. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму. Луцьк. 2008. 406 с.
11. Донецький облсовет считает, что демонтаж советских
1. 794 memorialni sporudy i pamyatnyky komunizmu pozbavleni statusu pamyatok. Kyiv, 2016. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245079354&cat_id=244913751 (Last accessed: 20.05.2018).
2. Balashova O. Yak z Ukrayinskogo domu znyaly shkiru. Nevylikovna khvoroba dekomunizaciyi. Kyiv, 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/08/19/216764/> (Last accessed: 20.05.2018).
3. V Kieve sobirayutsya snesti ocherednuyu porciyu sovetskikh pamyatnikov. Kyiv, 2009. URL: <https://korrespondent.net> (Last accessed: 8.04.2009).
4. V stolice demontiruyut pamyatniki sovetskim deyatelyam. Kyiv, 2008. URL: <https://korrespondent.net> (Last accessed: 22.11.2008).
5. Verkhovna Rada Ukrayiny Vosmogo sklykannya. Koalicijna ugod. Kyiv, 2014.
6. Voseni u Kyevi zapracyuye Muzej totalitarnoyi propagandy. Kyiv, 2017. URL: <http://www.memory.gov.ua/news/voseni-ukievi-zapratsyue-muzei-totalitarnoi-propagandi> (Last accessed: 22.05.2017).
7. Vyatrovych zayaviv pro faktychne zavershennya dekomunizaciyi v Ukrayini. Kyiv, 2018. URL: <https://www.unian.ua/politics/2390440-vyatrovich-zayaviv-pro-faktichne-zavershennya-dekomunizatsiji-v-ukrajini.html> (Last accessed: 12.02.2018).
8. Gavrylyuk S.V., Gavrylyuk O.N. Istorychnyj narys pam'yatkoohoronnoyi spravy. Centr pam'yatkoznavstva NAN Ukrayiny i UTOPIK. Kyiv. 2012. P. 248–284.
9. Dzuba I. Literatura socialistychnogo absurdu. Tvory ukrayinskykh radyanskykh pysmennykiv 30-x rokov pro industrializaciyu, kolektyvizaciyu, rozkurkulennya, golod. *Suchasnist*. 2003. № 1. P. 88–112.
10. Zakharchuk I. V. Vijn. Militarna paradygma literatury socialistychnogo realizmu. Luts'k. 2008. 406 p.
11. Donetskyj oblsov. et schitaet, chto demontazh sovetskikh

- пам'ятників может расколоть страну. Київ, 2008. URL: <https://korrespondent.net> (дата звернення: 28.04.2009).
12. Закон України “Про увічнення перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945 рр.” від 9.04.2015. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2015. № 25. С. 191.
13. Закон України “Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки” від 9.04.2015. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*. 2015. № 26. С. 219.
14. Знаки тоталітарного Молоху. *Культура і життя*. 2009. № 49/50. С. 21; № 51/52. С. 21–40.
15. На Леніне — лица нет. *Газета по-киевски*. Київ, 2009. 1.07.2009. С. 2.
16. На Одещині виділили гроші з бюджету на ремонт пам'ятників Леніна й Калініна. Київ, 2017. URL: <http://umoloda.kiev.ua/number/0/159/116306> (дата звернення: 01.10.2017).
17. П'єсук М. Щорс в законі. Як Кличко провалив декомунізацію. Київ, 2016. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2016/05/20/7109125/> (дата звернення: 20.05.2016).
18. Пovalення пам'ятників Леніну в Україні (1990–2013). Матеріал Вікіпедії — вільної енциклопедії. URL: https://uk.wikipedia.org/Пovalення_пам'ятників_Леніну_в_Україні (дата звернення: 19.05.2018).
19. Про парламентські слухання на тему: “Стан, проблеми та перспективи охорони культурної спадщини в Україні”, 18 квітня 2018 р. Київ, 2018. URL: https://www.kmu.gov.ua/ua/diyalnist/vzayemodiya-z-vr-ukrayini/parlamentski-sluhannya-u-verhovnij-radi-ukrayini/2018-rik_/pro-parlamentski-sluhannya-na-temu-stan-problemi-ta-perspektivi-ohoroni-kulturnoyi-spadshini-v-ukrayini-18-kvitnya-2018-roku (дата звернення: 5.05.2018).
20. Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт МКТ за 2009 рік. Київ, 2010. 224 с.
21. Руденко С. Б. “Деконунізаційний” закон на сторожі збереження нерухомих пам'яток. *Праці Центру пам'яткознавства*. Київ, 2016. № 30. С. 283–300.
22. Руїна комунізму: Монумент слави чи ганьби? Львів, 2017. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2017/12/11/ruyina-komunizmu-monument-slavi-chi-ganbi> (дата звернення: 12.11.2017).
23. Слово Президента України Віктора Ющенка у Биківні в День пам'яті жертв політичних репресій. Київ, 2009. URL: svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=7268 (дата звернення: 29.05.2009).
24. *Табачник Д.* Реквієм по Україні. 2000. Київ, 2009. 6.08.2009. С.2.
25. Указ Президента України № 79/ 2001 “Питання щодо використання державних символів України”. Київ, 2001. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/79/2001 (дата звернення: 14.08.2015).
26. Указ Президента України № 250/2007 Про заходи у зв'язку з 75-ми роковинами Голодомору 1932–1933 років в Україні. Київ, 2007. URL: zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=250%2F2007 (дата звернення: 14.08.2015).
27. У Львові обгороджують монумент радянської слави, а згодом його демонтують. Київ, 2018. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29187773.htm> (дата звернення: 24.04.2018).
28. Черновецький: Пока я живой, памятник Ленину будет стоять. URL: <https://korrespondent.net> (дата звернення: 6.12.2008).
29. *Yevgen Nikiforov, Olga Balashova, Lizaveta German.* Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics. Kyiv, 2017. 256 p.
30. Grayson Perry: Playing to the Gallery. Reith Lecture. London, 2013 URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00sj965> (Last accessed: 30.11.2013).
- pamyatnikov mozhet raskolot' stranu. Kyiv, 2008. URL: <https://korrespondent.net> (Last accessed:28.04.2009).
12. Zakon Ukrainy “Pro uvichnennya peremogy nad nacyzmmom u Drugij svitovij vijni 1939-1945 rr.” vid 9.04.2015. *Vidomosti Verkhovnoyi Rady (VVR)*. 2015. № 25. P. 191.
13. Zakon Ukrainy “Pro zasudzhennya komunistychnogo ta nacional-socialistychnogo (nacystskogo) totalitarnykh rezhymiv v Ukraini ta zaboronu propagandy yikhnoyi symvoliky” vid 9.04.2015. *Vidomosti Verkhovnoyi Rady (VVR)*. 2015. № 26. P. 219.
14. Znaky totalitarnogo Molokhu. *Kultura i zhyttya*. 2009. № 49/50. S. 21; № 51/52. P. 21 — 40.
15. Na Lenine — litsa net. *Gazeta po-kievski*. Kyiv, 2009. 1.07.2009. P. 2.
16. Na Odeshchyni vydilyly groshi z byudzhetu na remont pam'yatnykiv Lenina i Kalinina. Kyiv, 2017. URL: <http://umoloda.kiev.ua/number/0/159/116306> (Last accessed: 01.10.2017).
17. P'yetsukh M. Shchors v zakoni. Yak Klychko provalyv dekomunizaciyu. Kyiv, 2016. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2016/05/20/7109125/> (Last accessed: 20.05.2016).
18. Povalennya pam'yatnykiv Leninu v Ukraini (1990-2013). Material Vikipediyi — vilnoyi encyklopediyi. URL: https://uk.wikipedia.org/Пovalення_пам'ятників_Леніну_в_Україні (Last accessed: 19.05.2018).
19. Pro parlamentski slukhannya na temu: “Stan, problemy ta perspektivy okhorony kulturnoyi spadshchyny v Ukraini” 18 kvitnya 2018 r. Kyiv, 2018. URL: https://www.kmu.gov.ua/ua/diyalnist/vzayemodiya-z-vr-ukrayini/parlamentski-sluhannya-u-verhovnij-radi-ukrayini/2018-rik_/pro-parlamentski-sluhannya-na-temu-stan-problemi-ta-perspektivi-ohoroni-kulturnoyi-spadshini-v-ukrayini-18-kvitnya-2018-roku (Last accessed: 5.05.2018).
20. Realizaciya derzhavnoyi polityky u galuzi kultury. Analytichnyy zvit MKT za 2009 rik. Kyiv. 2010. 224 p.
21. *Rudenko S. B.* “Dekomunizacijnyj” zakon na storozhi zberezhennya nerukhomykh pam'yatok. *Praci Centru pam'yatkoznavstva*. Kyiv. 2016. № 30. P. 283-300.
22. Ruyina komunizmu: Monument slavy chy ganby? Lviv, 2017. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2017/12/11/ruyina-komunizmu-monument-slavi-chi-ganbi> (Last accessed: 12.11.2017).
23. Slovo Prezydenta Ukrainy Viktora Yushchenka u Bykivni v Den pam'yati zhertv politychnykh represij. Kyiv, 2009. URL: svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=7268 (Last accessed: 29.05.2009).
24. *Tabachnik D.* Rekviem po Ukraine. 2000. Kyiv, 2009. 6.08.2009. P.2.
25. Ukaz Prezydenta Ukrainy № 79/ 2001 “Pytannya shchodo vykorystannya derzhavnykh symboliv Ukrainy”. Kyiv, 2001. zakon.rada.gov.ua/laws/show/79/2001 (Last accessed: 14.08.2015).
26. Ukaz Prezydenta Ukrainy № 250/2007 Pro zakhody u zv'yazku z 75-my rokovynamy Golodomoru 1932–1933 rokov v Ukraini. Kyiv, 2007. URL: zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=250%2F2007 (Last accessed: 14.08.2015).
27. U Lvovi obgorodzhuyut monument radyanskoyi slavy, a zгодom jogo demontuyut. Kyiv, 2018 URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29187773.htm> (Last accessed: 24.04.2018).
28. Chernoveckij: Poka ya zhyvoj, pamyatnik Leninu budet stojat. URL: <https://korrespondent.net> (Last accessed: 6.12.2008).
29. *Yevgen Nikiforov, Olga Balashova, Lizaveta German.* Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics. Kyiv. 2017. 256 p.
30. Grayson Perry: Playing to the Gallery. Reith Lecture. London, 2013 URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00sj965> (Last accessed: 30.11.2013).

31. *Ishchenko V.* Fighting fences vs fighting monuments: politics of memory and protest mobilization in Ukraine. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*. 2011. Vol. 19. No 1–2. P. 369–395.

32. *Soviet Mosaics in Ukraine.* Портал о монументально-декоративном искусстве Украины советского периода. Київ, 2016. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/> (дата звернення: 17.08.2017).

31. *Ishchenko V.* Fighting fences vs fighting monuments: politics of memory and protest mobilization in Ukraine. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*. 2011. Vol. 19. No 1–2. P. 369–395.

32. *Soviet Mosaics in Ukraine.* Portal o monumentalno-dekorativnom iskusstvie Ukrainy sovetskogo perioda. Kyiv, 2016. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/> (Last accessed: 17.08.2017).

Гриценко Александр Андреевич

“Декоммунизационное” законодательство, его внедрение и охрана памятников: правовые, эстетические и мировоззренческие коллизии

Аннотация. В статье освещены проблемы взаимоотношений между так называемым декоммунизационным законодательством (законы, принятые 9 апреля 2015 г.) и охраной памятников, в частности — юридические противоречия между упомянутыми законами и законодательством об охране памятников, касающиеся правового урегулирования и практического воплощения требований об устранении из публичного пространства (демонтаже) части памятников советского периода. Проанализированы также правовые и дискурсивные изменения, введенные декоммунизационным законодательством, касающиеся памятников Второй мировой войны (их расширенное определение в законе, их новое символическое и церемониальное использование).

Ключевые слова: политика памяти, декоммунизация, законодательство, демонтаж советских памятников, охрана памятников, Вторая мировая война, мемориальные практики.

Oleksandr Hrytsenko

‘Decommunization Laws’, Their Practical Implementation, and Heritage Protection: Legal, Aesthetic and Ideological Controversies

Summary. The article deals with controversial relations between so-called ‘Decommunization Laws’ adopted by Ukraine’s Parliament on April 9, 2015, the practical implementation of decommunization policies (in particular, the legal requirement to remove many Soviet monuments from public space), on the one hand, and the existing legal framework of protection of historic monuments (whereby many Soviet monuments, in particular those commemorating ‘the Great Patriotic War’, are still legally protected), on the other hand. Various aspects of this controversy, legal, artistic and ideological, are analysed here. Also, commemorative and discourse-related changes in public remembrance of the Second World War proposed by the ‘Decommunization Laws’ are discussed in some detail; in particular, the broader concept of the war itself (not the ‘Great Patriotic War of 1941–1945’ any more, but the World War II, with emphasis on the “Ukrainian dimension” of both the war effort and victims of war atrocities), the broader legal definition of protected war memorials, the introduction of Day of Remembrance and Reconciliation on May, 8; new official commemoration practices and symbols for May 8 and May 9, for which existing post-Soviet war memorials still remain the most common sites and finally, the inclusion of Ukrainian nationalists’ fight for national independence in the general picture of commemorated historic events. The concrete goals of the decommunization as defined in the four laws of April 9, 2015. In particular, more than 2000 Soviet monuments were removed from public spaces. Politically, the decommunization of 2015–2018 has not been an all-encompassing process of ideological and cultural purge but rather an All-Ukrainian ritual of symbolic liberation from the burden of Soviet totalitarian past.

Key words: memory policy, legislation, decommunization, heritage protection, war memorials, removal of Soviet monuments, commemorative practices, remembrance of the World War II.

УДК 008

ORCID 0000-0002-2970-8470

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ПОЛЕ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ. МІЖНАРОДНИЙ ОГЛЯД

Дем'ян**Валентина Володимирівна**ГО "Центр розвитку
"Демократія через культуру"**Дем'ян****Валентина Владимировна**ОО "Центр развития
"Демократия через культуру"**Valentyna Demian**SCO Development Centre
"Democracy through Culture"

Анотація. У статті аналізується культурна політика у сфері нематеріальної культурної спадщини (НКС) на прикладі кількох європейських країн-учасниць Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини. Зокрема, приділено увагу заходам і програмам з дослідження, охорони, популяризації НКС, передачі знань і навчання. Також розглядається законодавча база й спеціальні положення, що стосуються НКС. Огляд доводить, що охорона нематеріальної культурної спадщини стала не просто важливим напрямом, а невід'ємною й зачасту визначальною складовою культурної політики держав-учасниць Конвенції ЮНЕСКО 2003 року.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, Конвенція ЮНЕСКО, охорона НКС, культурна політика.

Постановка проблеми. Україна ратифікувала Конвенцію ЮНЕСКО "Про охорону нематеріальної культурної спадщини" 2008 року, а отже, фактом приєднання до Конвенції поклала на себе певні зобов'язання щодо формування політики в цій сфері, відповідно до статті 13 пункту а) Конвенції: "Прийняття спільної політики, спрямованої на підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини в суспільстві та включення охорони цієї спадщини до програм планування" [1]. Відповідно до визначених зобов'язань, кожна країна-учасниця Конвенції 2003 року розробляє національну політику, втілену в спеціальних програмах, планах розвитку, заходах. В окремих державах така політика закріплена в національних законах "про нематеріальну культурну спадщину" чи в кодексах законів про спадщину. У встановлений термін кожна країна-учасниця Конвенції 2003 р. звітує про заходи, вжиті нею для побудови та зміцнення національного потенціалу збереження нематеріальної культурної спадщини, інтеграції НКС у культурну політику держави.

Чимало країн створили добре розвинуту систему, що не тільки охоплює державних службовців і фахівців з питань культури, але й членів неурядових і громадських організацій та громад. Кожна держава, впроваджуючи Конвенцію 2003 року, працює в різних напрямках, враховуючи свої відмінності, пов'язані з політичною системою, соціальними реаліями, географічними та екологічними факторами й іншими обставинами.

У багатьох країнах політика у сфері нематеріальної культурної спадщини випливає з аналізу та осмислення основних понять, таких як “охорона”, “дослідження”. Саме тому огляд досвіду тих держав, що мають сильну культурну політику, зокрема в царині нематеріальної культурної спадщини, є на сьогодні дуже актуальним, оскільки може підказати важливі напрями, на які слід звернути увагу в напрацюванні власної політики у сфері НКС, зважаючи на основні положення Конвенції 2003 року, а саме: підвищення обізнаності та популяризація НКС, освітні програми, дослідницькі програми, визнання та підтримка нематеріальної культурної спадщини.

Метою статті є огляд культурної політики у сфері нематеріальної культурної спадщини окремих країн-учасниць Конвенції ЮНЕСКО 2003 року “Про охорону нематеріальної культурної спадщини” на основі їхніх періодичних доповідей про імплементацію Конвенції, розміщених на сайті ЮНЕСКО протягом останніх 5 років, а також національних електронних ресурсів, що розкривають основні тенденції формування політики у сфері НКС. В огляді аналізуватимуться, переважно, кілька аспектів, а саме: національне законодавство, наявні освітні та дослідницькі програми. Вибір країн пояснюється тим, що вони мають не лише національну політику щодо охорони нематеріальної культурної спадщини, а й досить потужні регіональні/земельні програми.

Виклад основного матеріалу. Станом на травень 2018 року до Конвенції про охорону НКС приєдналося 178 країн. Відповідно до умов ЮНЕСКО, країни поділено на V груп за географічним принципом, V-a група має ще дві підгрупи й, відповідно, є найчисельнішою. Україна входить до II групи.

У статті 29 Конвенції 2003 року визначено, що держави-учасниці подають до Комітету ЮНЕСКО з питань НКС періодичні доповіді про законодавчі, регулятивні та інші заходи, спрямовані на охорону нематеріальної культурної спадщини на їхніх територіях. Для огляду культурної політики у сфері НКС ми обрали такі країни, як Іспанія, Франція та Італія.

Періодичні доповіді передбачають всебічний “звіт” держави про роботу, яка проводиться у сфері НКС. Країни-учасниці Конвенції, відповідно до пункту b. ст.13 Конвенції “прийняття спільної політики, спрямованої на підвищення ролі не-

матеріальної культурної спадщини в суспільстві та включення охорони цієї спадщини до програм планування”[1], розробляють національну політику та плани заходів, які затверджуються на державному рівні. У нашому огляді, як було вище зазначено, представлені країни, що мають також регіональну політику зі збереження та розвитку нематеріальної культурної спадщини.

Іспанія однією з перших ратифікувала Конвенцію 2003 року, тому її досвід є цікавим і, певною мірою, новаторським, хоча б у тому, що тут розроблено не лише національне законодавство у сфері НКС, а й місцеве. У 2011 році уряд Іспанії затвердив План, що став результатом дворічної роботи експертів у цій галузі. Національний план охорони нематеріальної культурної спадщини чітко структурований, в основі його лежить аналіз наявної ситуації, де означено цілі, пріоритети та описано ризики, що можуть унеможливити виконання поставлених завдань чи уповільнити їхню реалізацію. Основними цілями визначено: встановлення спільної та узгодженої теоретичної бази для реалізації політики у сфері НКС; розробка та узгодження документів (проектів документів), які були б спільними на національному рівні й стосувалися, передусім, питань ідентифікації, документації, поширення знань і просування елементів НКС; підвищення рівня обізнаності населення та досягнення інституційного визнання в межах культурної політики; а також розробка заходів, які полегшили б взаємодію між урядовими організаціями національного рівня та місцевою владою. Тобто, Національний план складається з кількох розділів і передбачає встановлення спільної методологічної основи, якою слід керуватися всім гравцям — державним адміністраціям, приватним організаціям, незалежним громадським організаціям та суспільству в цілому. Національний план робить наголос на програмах дослідження та документації. Слід зазначити, що в Плані передбачено взаємозв'язок з матеріальними проявами нематеріальної культурної спадщини, а саме: “Програма збереження матеріальних основ НКС”/ “Programa de conservación de los soportes materiales del PCI”. Це надзвичайно цікавий і важливий пункт, який супроводжується поясненням, що матеріальні прояви НКС, рухомі чи нерухомі, відіграють не менш важливу роль, оскільки “без матеріальної підтримки нематеріальний прояв втратить більшу частину документального вне-

ску в контекстуалізацію нематеріальної культурної спадщини” [2]. Та програма спрямована на передачу, просування й розповсюдження нематеріальної культурної спадщини [2].

У Національному плані чітко прописані ризики, що можуть зашкодити його реалізації чи уповільнити виконання тих чи інших програм: “... якщо культурні політики збереження та охорони не узгоджуються щодо елементів” прояву НКС, які є більш цінними або менш захищеними від змін [2]. Перелік ризиків, згідно з Планом, може регулярно переглядатися та узгоджуватися. Серед основних ризиків — наведемо їх повністю, оскільки саме такі небезпеки та ризики притаманні й Україні — визначено:

- Скам’яніння або параліч нематеріальних проявів під впливом зовнішніх факторів як наслідок політики консервації.

- Втрата самотності через політику глобалізації.

- Незаконне привласнення НКС секторами, що не мають на це законних прав. Існує два типи ризику за умови незаконного привласнення НКС:

- а) ризики від зовнішніх гравців, не членів громади, що створюють копії;

- б) зовнішні ризики, пов’язані з політикою охорони та збереження, що не визнають діяльність законних носіїв.

- Модифікація характеру НКС через невідповідні дії з поширення та просування.

- Труднощі в розвитку та передачі.

- Нескоординовані дії між управліннями культури й носіями традиції.

Створено міждисциплінарну комісію з технічного моніторингу, до складу якої входять працівники центрального уряду, представники регіональних урядів та зовнішні експерти для координування та моніторингу заходів, здійснених у межах Плану. Документ має десятирічний період реалізації з переглядом та коригуванням досягнутих цілей через п’ять років.

Відповідно до державного устрою, Іспанія поділяється на 17 автономних округів і 2 автономні міста. Розподіл повноважень між державою та автономними округами щодо широкомасштабної теми культури, яка охоплює, зокрема, історичну спадщину (частиною якої є нематеріальна культурна спадщина) та музеї, визначено статтями 148 і 149 Конституції Іспанії. Тому правильно тут буде каза-

ти про спільну відповідальність за культуру. Щодо нематеріальної культурної спадщини, то існує поділ на дві рівноцінні частини: до повноважень держави належить охорона та розвиток спадщини, усі решта повноважень передані місцевим органам влади. На державному рівні до сфери відповідальності Міністерства освіти, культури та спорту Королівства Іспанії, Генерального директорату з образотворчого мистецтва, культурних цінностей, архівів та бібліотек при Державному секретаріаті з питань культури належить питання національної нематеріальної культурної спадщини.

Найголовнішим інструментом охорони нематеріальної культурної спадщини є створення списків/переліків/інвентарів — кожна держава, згідно з положеннями Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, самостійно визначає кількість і рівень таких списків. В Іспанії існують різні форми інвентаризації з метою виявлення та збереження нематеріальних культурних цінностей. Зважаючи на той факт, що кожна з іспанських провінцій має свої історичні та культурні відмінності, було прийняте рішення, що доцільніше проводити систематизацію НКС через регіональні органи. Існують дві системи реєстрації, що втілюються у двох інвентарях. Це так званий загальний список, куди заносять усі прояви національної нематеріальної культурної спадщини різних регіонів (Андалусія, Каталонія, Мадрид, Мурсія, Канарські острови); цей перелік дає можливість усебічно досягнути нематеріальну культурну спадщину країни. Інші списки відображають окремі аспекти нематеріальної культурної спадщини, притаманні певній місцевості (Арагон, Кастилія-Леон).

У травні 2015 року в Іспанії схвалено закон “Про нематеріальну культурну спадщину”¹. Метою цього закону, як зазначено в тексті документу, є “регулювання діяльності в межах узятих на себе державою повноважень відносно активів, які складають нематеріальну культурну спадщину, у відповідних сферах своєї компетенції” [3].

Якщо, відповідно до ст. 2 Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, нематеріальна культурна спадщина проявляється в “а) усних традиціях та формах вираження, зокрема в мові як носії нематеріальної культурної спадщини;

- б) виконавському мистецтві;

- с) звичаях, обрядах, святкуваннях;

- д) знаннях та практиці, що стосуються природи та всесвіту;

е) традиційних ремеслах”[1], то закон Іспанії дещо розширює цей перелік (що, зазначимо, дозволено Конвенцією в межах національного підходу) і охоплює такі прояви, як “гастрономія, кулінарні виробни та продукти харчування; специфічне використання природних ландшафтів; форми колективної соціалізації та організації” [3]. У законі чітко розмежовані повноваження між урядом та регіоном.

Закон базується на основних демократичних принципах, а саме: дотриманні цінностей та основних прав людини, принципі рівності, недискримінації, гендерній рівності, провідній ролі громад та носіїв НКС, що будується на визнанні та взаємоповазі, участі спільнот у передачі та поширенні знань. НКС має бути доступною для широкого кола, однак без шкоди для самої НКС. Робота має базуватися на принципі відкритості, взаємоповаги, взаємопорозуміння, співпраці між центральною владою та автономіями з метою формування політики у сфері НКС, яка визнається живою спадщиною, постійно відтворюваною громадами, спільнотами, окремими носіями. Закон встановлює, що розвиток туризму не повинен завдавати шкоди чи спотворювати НКС. Нематеріальна культурна спадщина потрапляє під дію положень про захист культурних цінностей, а також під дію положень про гарантування прав свободи самовираження та свободи пересування. Окрему статтю закону присвячено положенню про захист матеріальних проявів нематеріальної культурної спадщини, вона гарантує: “Рухоме майно та простір, пов’язані з розвитком НКС, можуть бути предметом охоронних заходів, відповідно до законів про містобудування та землекористування” [3]. Закон чітко розмежовує повноваження між урядом та автономіями в таких питаннях, як охорона, популяризація, розвиток та просування.

Оскільки одним із предметів нашого огляду є освітня політика у сфері НКС чи наявні освітні програми, слід зазначити, що в ст. 7 вказаного іспанського закону прописано чіткі заходи щодо освіти в НКС, де, зокрема, сказано, що, не порушуючи та поважаючи автономію університетів, уряд та автономні округи спільно з Радою університетів докладатимуть зусилля з “а) розробки та надання офіційних ступенів бакалавра, що передбачає навчання, спеціально орієнтоване на набуття компетенції й навичок, пов’язаних з охороною, управлінням, передачею, поширенням і пропагандою нематеріальної культурної спадщини” [3]. Закон є дуже

структурованим і торкається всіх напрямків нематеріальної культурної спадщини. Окрема стаття закону стосується саме Національного плану, який є практичним інструментом співробітництва між усіма гілками влади, хоч, як зазначено вище, Національний план ухвалений задовго до прийняття закону. Закон, по суті, підтверджує правомірність і дію Національного плану. Таким чином, можемо казати про такі основні характеристики іспанської політики у сфері охорони нематеріальної культурної спадщини, як узгодженість дій за децентралізованого підходу, чіткий розподіл зобов’язань і повноважень, відповідальність усіх рівнів, спрямована на гарантування і захист прав носіїв НКС, продумана й матеріально підтримувана державою освітня й комунікаційна політика на всіх рівнях у сфері НКС.

Іншою країною, що може бути цікавою нам у плані практичного досвіду в цій сфері, є Франція. Як сказано в періодичному звіті країни, Франція приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО 2003 року за особливих обставин. Тут і раніше існував тривалий та успішний досвід етнологічних досліджень. А 1980 року в Міністерстві культури Франції створено окремий департамент, що відповідає за етнологічні дослідження. 1994 року у Франції започатковано програму “живих людських скарбів”, подібно до існуючої з 1950 року японської системи. У травні того самого року запроваджено звання майстра мистецтв, що надається Радою ремесл. Іншими словами, Франція ніби не просто приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО, а влила в неї свій досвід.

Крім того, сфера нематеріальної культурної спадщини у Франції спирається на тривалу та динамічну асоціативну систему, яка гармонійно поєднує практичні дослідження та культурні практики в нематеріальній культурній спадщині з практиками поширення знань. Існують ґрунтовні дослідження в цій царині, згадаймо хоча б дослідження П’єра Бурдьє “Практичний глузд” та багато інших. Вочевидь, одним із центрів, що найкраще демонструє таке поєднання, є загальновідомий Musée du quai Branly — Jacques Chirac (Музей на набережній Бранлі в Парижі, створений за ініціативою президента Франції Жака Ширака 2006 року), хоч покликаний він, як визначено в його місії, продемонструвати важливість мистецтв та цивілізацій Африки, Азії, Океанії та Америки, на перехресті численних культурних, релігійних та історичних впливів. У

цьому осередку науково-мистецького діалогу культурну програму складають виставки, шоу, конференції, семінари та проекти [4].

Основні пріоритети відповідної політики у сфері НКС, визначені відповідальним органом за імплементацію Конвенції ЮНЕСКО, міністерством культури — це розробка і наповнення інвентаря як інструменту, що забезпечує визнання, посилення та охорону нематеріальної культурної спадщини, регулярні подання до списків ЮНЕСКО. Окремо в пріоритетах наголошено, що особливої уваги потребують дослідження нематеріальної культурної спадщини на рівні наукової експертизи як частини культурної політики.

Інвентар нематеріальної культурної спадщини у Франції ведеться та оновлюється міністерством культури (Головним управлінням спадщини). Занесення до Національного інвентаря відбувається, перш за все, шляхом опитувань, що проводяться за участі громад, у партнерстві з дослідницькими організаціями та культурними асоціаціями. Також це може бути обговорення безпосередньо з носіями традицій. Значна роль приділяється розвитку мереж та роботі з органами місцевого самоврядування, що відіграють дедалі більшу роль у реалізації Конвенції ЮНЕСКО 2003 р., а саме в досягненні основних цілей створення інвентаря та розвитку місцевої культурної політики через нематеріальну культурну спадщину. Іншими словами, формування інвентаря НКС на місцевому та національному рівнях стає безпосереднім інструментом впливу на розвиток культурної політики та демократії.

Відповідно до ст. 13 Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, до завдань окремої держави-учасниці належить “визначення або створення одного чи більше ніж одного компетентного органу з охорони нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території” [1]. У Франції 2010 року було створено неурядову організацію, що отримала акредитацію ЮНЕСКО — Інститут світових культур, з метою охорони нематеріальної культурної спадщини. У складі цієї організації засновано Французький центр нематеріальної культурної спадщини (CFPCI), що не є автономним об'єднанням і не має статусу юридичної особи.

Відповідно до ст. 12 Конвенції, “кожна держава-учасниця з урахуванням своєї ситуації складає один чи більше ніж один перелік нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території” [1].

Саме цю функцію — складання інвентаря — покладено на Центр нематеріальної культурної спадщини. Крім того, Центр виконує завдання з інформування всіх можливих гравців про внутрішню політику держави в питаннях НКС, працює над поглибленням знань про НКС, організовує та проводить наукові дослідження, семінари, конференції. Центр здійснює моніторинг елементів, які слід занести до переліків, які вже містяться в переліках чи які подаються до списків ЮНЕСКО.

Місія Інституту світових культур — Центру нематеріальної культурної спадщини Франції, як записано в положенні про нього, полягає в тому, щоб досліджувати, радитись і проводити тренінги. Це свого роду наукова лабораторія, яка від часу свого заснування “активно сприяє збагаченню знань про різні форми нематеріальної культурної спадщини та їх походження через наукові праці, публікації, симпозіуми та партнерські проекти з професіоналами та академічними колами.

Сьогодні ця лабораторія є визнаною складовою французького культурного ландшафту, маючи винятковий досвід у дослідженні та консультуванні з усіх питань, що стосуються унікальної спадщини. Завдяки програмі “Культурна освіта” та своїй інформаційно-промоційній діяльності вона сприяє доступу молодих людей до розмаїття культур і культурної спадщини” [5]. Наукові дослідження завжди були сильною стороною французької гуманітарної сфери.

Завдяки тісній співпраці між різними гравцями у Франції сформовано “унікальне середовище” у сфері нематеріальної культурної спадщини, частиною якого є політика освіти в цій царині. Так історично склалося, що багато курсів у різних учбових закладах Франції присвячені етнології та антропології культури. Водночас, починаючи з 2012 року, з'являються спеціальні програми з нематеріальної культурної спадщини; так, в Університеті Франсуа Рабле в Турі існує магістерська програма, присвячена НКС Франції, основу якої складає формування навичок з інвентаризації та популяризації НКС: виконавської майстерності (музика, театр), професійної та технічної майстерності, художніх та архітектурних культурних цінностей. Страсбурзький університет пропонує спеціалізацію “Нематеріальна культурна спадщина” також на рівні магістра в межах програми “Антропологія та етнологія”, крім магістерської програми, тут існує ще й

докторантура за напрямом НКС. На додачу до названих університетських курсів, що безпосередньо стосуються НКС, університети пропонують також спеціальне навчання в межах інших курсів. Скажімо, спеціальні курси проводяться в Університеті Пікардії Жуля Верна (магістр у галузі нематеріальної культурної спадщини та культурної спадщини), Університеті Ренн 2, Паризькому університеті 10 Nanterre (етно-хореологія), в Університеті Пау та Пейс де л'Адур та Університеті Парижа 1 Пантеон Сорбонна (магістр у галузі спадщини).

На сьогодні Міністерство культури та комунікацій Франції, зокрема Головне управління спадщини підтримує ряд мультидисциплінарних досліджень з питань НКС; це такі програми, як “Osmose” — проект, спрямований на розробку інтегрованого методу застосування національних і міжнародних законів та розуміння нематеріальної культурної спадщини на національному й місцевому рівнях; проект “WikiPatrimoine. Спільне управління культурною спадщиною в Інтернеті” — спрямований на вивчення та заохочення нових форм спільного онлайн-управління культурною спадщиною; “Обсерваторія цифрових мереж гравців НКС у Франції” — проект, спрямований на поліпшення комунікації у великій та складній мережі установ, асоціацій та окремих осіб, які діють у групах або навіть індивідуально, щодня виробляють та передають культурні практики. Усі згадані проекти залучають сучасні технології, а отже, молодь, і сприяють, насамперед, тому, що охорона НКС будується за принципом “знизу вгору”, як це визначено в Конвенції ЮНЕСКО 2003 року.

Італія ратифікувала Конвенцію в 2007 році, а вже наступного, 2008 року, до Кодексу культурної та ландшафтної спадщини були внесені зміни — п. 7. bis, у якому сказано: “Вияви колективної культурної ідентичності, передбачені конвенціями ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини й охорони та заохочення культурного різноманіття, прийняті, відповідно, в Парижі 3 листопада 2003 року та 20 жовтня 2005 року, підпадають під положення цього Кодексу, якщо представлені матеріальними свідченнями, а також дотримуються умов Кодексу та умов застосування статті 10” [6]. У 2007 році низка італійських регіонів ухвалила своє законодавство, що стосується нематеріальної культурної спадщини — це Ломбардія, Умбрія, Молізе. Під час процесу імплементації Конвенції

ЮНЕСКО 2003 року та інституалізації обов’язків в Італії відбувся розподіл обов’язків між різними департаментами в різних міністерствах — Міністерстві культурної спадщини, культурної діяльності та туризму, Міністерстві закордонних справ, Міністерстві сільського господарства, харчової та лісової політики, Міністерстві освіти, Міністерстві навколишнього середовища та охорони земель і моря, а також між університетами та науковими установами. Крім того, до прав місцевих адміністрацій належить повноваження щодо роботи з ідентифікації та інвентаризації елементів НКС, семінари з питань НКС, освітні програми, робота з громадами. Досвід міжсекторної і міжвідомчої взаємодії у сфері нематеріальної культурної спадщини в Італії є, мабуть, одним із найефективніших і заслуговує на особливу увагу.

Італія має багаторічний досвід у сфері охорони та популяризації НКС. Якщо перший крок був спрямований на вдосконалення законодавчої, інституційної та організаційної діяльності, то наступним, надзвичайно важливим кроком став процес інвентаризації. В Італії прийнято дві форми інвентаризації: інвентаризація, що містить низку елементів у стислому, а часом більш описовому вигляді, та інший, що використовується в тих переліках, які мають дуже детальну структуру та відповідають науково закованому методу опису. На національному рівні за інвентаризацію відповідає Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності та туризму, це, зокрема, “Національний каталог італійської культурної спадщини” [7], наповнення і ведення якого покладено на Центральний інститут каталогізації та документації, що юридично регулює Кодекс культурної та ландшафтної спадщини, та Комплексний інвентар потенційної нематеріальної культурної спадщини [7].

Існують також місцеві системи інвентаризації, що складаються з різних баз даних, створених відповідно до регіональних законів, та управляються регіональними та місцевими органами влади; наприклад, “Реєстр нематеріальної спадщини Сицилії”, разом з таким реєстром у регіоні Сицилія затверджено й регіональну програму з охорони нематеріальної культурної спадщини: “Завдяки Реєстру нематеріальної культурної спадщини регіону Сицилія будуть впроваджені необхідні заходи ідентифікації та реєстрації культурної спадщини, сприяючи її охороні, особливо елементів, що пе-

ребувають під загрозою зникнення чи змін, та її адекватному розвитку завдяки Регіональній програмі з охорони нематеріальної культурної спадщини” [8].

Кожне відомство, залучене до імплементації Конвенції ЮНЕСКО (Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності та туризму, Міністерство закордонних справ, Міністерство сільськогосподарства, харчової промисловості та лісового господарства, Міністерство освіти, університетів та досліджень, Міністерство з питань навколишнього середовища та охорони земель і моря), здійснює різні заходи для її реалізації, підтримуючи нематеріальну та матеріальну спадщину і пов'язані з нею громади та групи.

Загальна політика Італії з охорони, розвитку та просування нематеріальної культурної спадщини здійснюється шляхом виконання програм і заходів, що проводить Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності та туризму через свою мережу національних служб та управлінь. Ця мережа співпрацює з центрами досліджень та документації, установами культури, неурядовими організаціями та фондами з метою впровадження методології досліджень та юридичних, технічних, адміністративних, фінансових інструментів; крім того, це покращує знання та оцінку місцевих традицій, результатів і заходів, що входять до визначення нематеріальної культурної спадщини.

Що стосується навчання та підготовки фахівців у сфері НКС, то існують спеціалізовані курси етнології й антропології, які пропонують університети Рима, Мілана та Перуджі; кілька науково-дослідних інститутів працюють у тісному контакті з громадами. Існують також італійські професійні асоціації антропологів, деякі з яких акредитовані ЮНЕСКО як громадські об'єднання, що відіграють важливу роль в інформуванні, вдосконаленні та координації робо-

ти антропологів, які беруть участь у питаннях НКС.

Висновки. Розглядаючи національну політику різних держав, бачимо, що охорона нематеріальної культурної спадщини стала не просто важливим напрямом, а невід'ємною і зачасти визначальною складовою культурної політики держав-учасниць Конвенції ЮНЕСКО 2003 року. Наведений вище огляд свідчить про те, що нематеріальна культурна спадщина є полем діяльності та взаємодії, яке важко обмежити тільки визначенням “культура”, тут потрібна ширша й більш тісна міжгалузева співпраця. Так, можемо відзначити, що питання нематеріальної культурної спадщини органічно вплетені в загальнодержавну політику аналізованих нами країн у таких напрямках, як екологія, соціальний розвиток, сільське господарство, та ін., але разом з тим слід зауважити, що такий принцип потребує узгодженої та злагодженої співпраці, яка має захити всі гравців.

На сьогодні, зважаючи на багато обставин і політичних програм державного розвитку в Україні, цікавим досвідом формування культурної політики для нас є передача політичних повноважень з питань нематеріальної культурної спадщини у регіони, коли за центральними органами влади залишається загальна координація, а решта прав передано місцевій владі та громадянському суспільству, тобто, розробка політики у сфері НКС, на зразок Іспанії, де ефективно втілено принцип вертикальної та горизонтальної децентралізації. Успішно розроблена політика у сфері нематеріальної культурної спадщини може слугувати своєрідним “клеєм” для зміцнення соціальної єдності, сприяти стабільному розвитку, бути важливим ресурсом економічного зростання місцевих громад. Особливої уваги заслуговує політика передачі знань та освіти, зокрема, відносно спеціальностей, яких потребує сучасне суспільство.

Примітки:

¹ Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Література / References:

1. Законодавство України. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (дата звернення: 17.11.2018).
2. Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. URL: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:74b2f235-d9c0-41e0-b85a-0ed06c5429da/08-maquetado-patrimonio-inmaterial.pdf> (дата звернення: 17.11.2018).
3. Ley para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial // Jefatura del Estado // Boletín Oficial del Estado. Núm. 126, 2015. URL: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:d9a80e86-09ae-4fc4-8386-8e4f033dd10f/ley-patrimonio-inmaterial-boe.pdf> (дата звернення: 17.11.2018).
4. Musée du quai Branly - Jacques Chirac. URL: <http://www.quai-branly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-branly/> (дата звернення: 17.11.2018).
5. La Maison des Cultures du Monde. URL: <http://www.maison-desculturesdumonde.org/presentation/la-maison-des-cultures-du-monde> (дата звернення: 17.11.2018).
6. URL: https://www.brocardi.it/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggio/parte-prima/art7bis.html?utm_source=internal&utm_medium=link&utm_campaign=articolo&utm_content=nav_art_prec_dispositivo (дата звернення: 17.11.2018).
7. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione URL: <http://www.iccd.beniculturali.it/> (дата звернення: 17.11.2018).
8. Registro delle Eredità Immateriali della Sicilia. URL: <http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/info/news/rei/index.html> (дата звернення: 17.11.2018).
1. Zakonodavstvo Ukrainy. Konventsija pro okhoronu nematerialnoyi kulturnoyi spadschyny. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69 (Last accessed: 17.11.2018).
2. Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. URL: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:74b2f235-d9c0-41e0-b85a-0ed06c5429da/08-maquetado-patrimonio-inmaterial.pdf> (Last accessed: 17.11.2018).
3. Ley para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial // Jefatura del Estado // Boletín Oficial del Estado. Núm. 126, 2015. URL: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:d9a80e86-09ae-4fc4-8386-8e4f033dd10f/ley-patrimonio-inmaterial-boe.pdf> (Last accessed: 17.11.2018).
4. Musée du quai Branly - Jacques Chirac. URL: <http://www.quai-branly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-branly/> (Last accessed: 17.11.2018).
5. La Maison des Cultures du Monde. URL: <http://www.maison-desculturesdumonde.org/presentation/la-maison-des-cultures-du-monde> (Last accessed: 17.11.2018).
6. URL: https://www.brocardi.it/codice-dei-beni-culturali-e-del-paesaggio/parte-prima/art7bis.html?utm_source=internal&utm_medium=link&utm_campaign=articolo&utm_content=nav_art_prec_dispositivo (Last accessed: 17.11.2018).
7. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione URL: <http://www.iccd.beniculturali.it/> (Last accessed: 17.11.2018).
8. Registro delle Eredità Immateriali della Sicilia. URL: <http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/info/news/rei/index.html> (Last accessed: 17.11.2018).

Дем'ян Валентина Владимировна

**Нематеріальне культурне насліддя як поле міждисциплінарного взаємодіяння.
Міжнародне обзирення**

Анотація. В статті аналізується культурна політика в сфері нематеріального культурного насліддя на прикладі декількох європейських країн-учасниць Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріального культурного насліддя. В частині, увага приділяється заходам і програмам з дослідження, охорони, популяризації НКН, передачі знань і освіти. Також розглядається законодавча база і спеціальні положення, які стосуються НКН. Представлений огляд доводить, що охорона нематеріального культурного насліддя стала не просто важливим напрямком, а неотъемлемою і часто визначальною частиною культурної політики держав-учасниць Конвенції ЮНЕСКО 2003 року.

Ключові слова: нематеріальне культурне насліддя, Конвенція ЮНЕСКО, охорона НКН, культурна політика.

Valentyna Demian

Intangible Cultural Heritage as Space for Multidisciplinary Interaction. International Review

Summary. The article analyses cultural policies for Intangible cultural heritage (ICH) using the example of some European countries, State Parties of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. In particular, the special attention is paid to measures and programmes related to research, safeguarding, ICH promotion, knowledge transfer and education. One can find here references to master and bachelor programmes and courses in France and Italy along with mention about special research and educational initiatives in European countries, like Osmose and WikiPatrimoine in France, special courses on ethnology and anthropology in Italian universities, etc.

Another important issue is the practice of inventorying and documentation on different levels, national and regional or

local. The article analyses the inventorying systems in Spain, France and Italy, responsible and/or supporting organizations, objectives and results.

Besides, the article considers the legislative base and special provisions concerned ICH safeguarding. As one of efficient and practical legislative frameworks, the Law of Spain "On the Intangible Cultural Heritage" (Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial) adopted in May 2015 is considered. The objective of this law is, as it was stated, "to regulate activities within commitments undertaken by the state, in terms of assets constituting the intangible cultural heritage, in respective remit". The law is based on main universal democratic principles and ethic norms adopted in the ICH sphere by UNESCO: human values and human rights, equality, non-discrimination, gender equality, leading role of communities, groups and individuals in ICH safeguarding and promotion. According to the law, the intangible cultural heritage is subjected to provisions on protection of cultural values as well as to provisions ensuring free expression and free movement.

The proposed review certifies that the safeguarding of the intangible cultural heritage has become not only the important direction but an integral, and often a critical, part of cultural policies of the majority of state parties of the UNESCO Convention 2003.

Key words: intangible cultural heritage, UNESCO Convention, ICH safeguarding, cultural policy.

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 379.8 (004.77)
ORCID 0000-0002-0314-2157

ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ

Безгін

Олексій Ігорович

кандидат мистецтвознавства,
професор, ректор Київського
національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого

Безгін

Алексей Игоревич

кандидат искусствоведения,
професор, ректор Киевского
национального университета
театра, кино и телевидения
имени И.К. Карпенко-Карого

Oleksii Bezgin

PhD in Arts, Professor,
Rector of the Kyiv National
I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University

***Анотація.** У статті розглядаються умови діяльності мистецьких закладів вищої освіти з урахуванням соціокультурних перетворень і економічних реалій сучасного суспільства. Підкреслюється, що використання культури та мистецтва для соціально-економічного розвитку та формування позитивного іміджу України за кордоном вимагає висококваліфікованих спеціалістів. Культурний розвиток суспільства значною мірою залежить від ефективності мистецької освіти, яка виконує функції упорядкування духовного життя та естетичного виховання людини. Зазначено, що характерною рисою діяльності мистецьких закладів вищої освіти в сучасних умовах є вміння враховувати запити суспільства, здійснювати оцінювання всіх внутрішніх та зовнішніх факторів, які забезпечують сприятливі умови для їхнього нормального функціонування.*

***Ключові слова:** культура і мистецтво, вища мистецька освіта, умови діяльності, мистецький заклад вищої освіти.*

***Актуальність.** Аналіз діяльності мистецьких закладів вищої освіти в сучасних соціокультурних реаліях опирається на концепцію, що культура в суспільстві є одним із визначальних факторів прогресу. Згідно з цією теорією відбувається суспільна актуалізація національної культури. Галузь культури впливає як на економічний розвиток України, так і на формування й популяризацію іміджу країни за кордоном. Розвиток галузі культури неможливий без кваліфікованих фахівців. У цьому контексті вивчення проблем мистецької освіти, як складової суспільної культури й культурної політики держави, набуває актуального значення та дозволяє розглянути можливі шляхи розвитку мистецьких закладів вищої освіти, враховуючи притаманні їм специфічні особливості.*

***Метою** статті є дослідження діяльності мистецьких закладів вищої освіти з урахуванням соціокультурних перетворень і економічних реалій сучасного суспільства.*

Початок нового тисячоріччя ознаменувався цілою низкою фундаментальних змін, викликаних вибухом інформаційної революції та бурхливим процесом глобалізації. Економіка світу поступово трансформується в так звану “постіндустріальну економіку” або “економіку знань”, за чого додаткова вартість

буде в подальшому вироблятися не стільки за рахунок нарощування кількості випуску конкретних товарів, скільки за рахунок мобілізації інтелектуального капіталу та застосування його в продукції, процесах та послугах. Ці ж процеси не оминають і Україну в міру її інтеграції у світовий ринок. Внутрішня логіка економічного порядку, заснованого на новій системі знань, буде поступово вводити індустріальне суспільство в інші межі.

Головні зміни обумовлені провідною роллю науки й техніки в суспільному розвитку, що безпосередньо пов'язане з розвитком освіти. Як зазначено в Законі про освіту: “Освіта є державним пріоритетом, що забезпечує інноваційний, соціально-економічний і культурний розвиток суспільства. Фінансування освіти є інвестицією в людський потенціал, сталий розвиток суспільства і держави” [1].

Університети, наукові та культурні установи як центри зосередження теоретичного та прикладного знання стають головними інституціями суспільства. З таких гуманітарних галузей, як наука і технологія, освіта, туризм, охорона здоров'я, екологія, формується сучасний експортний потенціал розвинених країн.

У постіндустріальному суспільстві культура стала стратегічним пріоритетом сучасної економіки в розвинених країнах. Дослідники зазначають: “Культура інтегрує найосвіченішу, обдаровану частину трудових ресурсів, безпосередньо впливає на їхнє формування” [2, 33]. Здатність сфери культури на економічну віддачу визнали вже з кінця 1980-х років, тому що обсяг так званих “вторинних витрат”, які вона стимулювала, був вельми значним [3].

Соціальні перетворення, які почали відбуватися в Україні з 1990 року, привели до суттєвих змін у культурній сфері та сприяли формуванню нової культурної реальності, нових соціально-духовних потреб, критеріїв оцінки культури і мистецтва, смаків та уподобань.

Ці перетворення змінили статус і функції мистецтва, змусили культурні установи пристосовуватися до роботи в нових економічних умовах, висунули нові вимоги до підготовки майбутніх митців.

Водночас, досягнення сучасної науки відкривають шляхи вдосконалення практики мистецької освіти. Інформаційні та комунікаційні ресурси Інтернету для презентації своєї діяльності, накопичення та обміну інформацією, організації інтерак-

тивного спілкування між викладачами та студентами, між фахівцями або зацікавленими аудиторіями справді безмежні.

Така багаторівнева міжнародна інтеграція у всіх галузях знання, яка створилася завдяки інформаційним і комунікаційним ресурсам, відкриває нові можливості в розвитку сучасної освіти і породжує, як результат, нову “економіку знань”. Відтепер ніяка, навіть “розвинена”, країна або група таких країн не здатні існувати в закритому стані. Стратегія “опори виключно на власні сили” неминуче веде до стагнації.

Як відомо, європейські реформи в галузі освіти були спрямовані на формування спільної зони європейської вищої освіти та створили умови для

- розвитку мобільності студентів з можливістю працевлаштування;
- формування й зміцнення інтелектуального, культурного, соціального й науково-технічного потенціалу Європи; підвищення престижності у світі європейської вищої школи;
- забезпечення конкурентоспроможності європейських закладів вищої освіти (далі ЗВО), досягнення більшої сумісності та порівнянності національних систем вищої освіти, підвищення якості освіти;
- підвищення ролі університетів у розвитку європейських культурних цінностей, у яких вищі розглядаються як носії європейської свідомості.

Ці реформи, відомі як Болонський процес, підтримала більшість країн Європи. Україна теж приєдналася до цього процесу, що дало можливість провести реформи в освітній галузі. Але й досі повністю використати умови спільної зони європейської вищої освіти, особливо які стосуються академічної мобільності студентів і викладачів, у більшості ЗВО немає можливості, враховуючи їх фінансовий стан.

Постанова Кабінету Міністрів України від 12 серпня 2015 р. визначає: “Право на академічну мобільність може бути реалізоване на підставі міжнародних договорів про співробітництво в галузі освіти та науки, міжнародних програм та проєктів, договорів про співробітництво між вітчизняними вищими навчальними закладами (науковими установами) або їх основними структурними підрозділами, між вітчизняними та іноземними вищими навчальними закладами (науковими установами) та їх основними структурними підрозділами (далі —

вищі навчальні заклади (наукові установи) — партнери), а також може бути реалізоване вітчизняним учасником освітнього процесу з власної ініціативи, підтриманої адміністрацією вітчизняного вищого навчального закладу (наукової установи), у якому він постійно навчається або працює, на основі індивідуальних запрошень та інших механізмів”[4].

У дійсності в кошторисах державних ЗВО відсутні статті видатків, за якими можливо здійснювати це положення, адже, укладаючи договір про співробітництво та обмін студентами із зарубіжним партнером, український ЗВО повинен узяти на себе аналогічні зобов'язання щодо розміщення та навчання іноземних студентів.

Усі загальноосвітні тенденції, які проявляються останнім часом, стосуються й складової освіти — мистецької. Хоча вона в інституційному плані знаходиться у функціональному колі цілісної системи освіти, але характеризується власною моделлю, основою якої є духовне виховання через творчість. Сутність мистецької освіти, на думку академіка І.Зязюна, полягає у “поєднанні інтелекту і почуттів” [5]. Іншими словами, вона має бути складовою естетичного розвитку особистості, повинен спрямовуватись на формування творчої індивідуальності, виховувати культуру методологічного мислення. Мистецька освіта, насамкінець, стимулює пізнавальну та творчу активність людини в різних видах її життєдіяльності.

Підходи до вивчення проблем мистецької освіти як складової суспільної культури нерозривно пов'язані з культурною політикою держави в новій соціоекономічній реальності, що досліджується багатьма науковцями, такими як Богущкий Ю. П., Безгін І. Д., Гриценко О. А., Волков С. М. [2, 6–8] та інші. Як свідчать результати досліджень багатьох педагогів, митців, психологів, культурний розвиток суспільства значною мірою залежить від ефективності мистецької освіти, яка виконує функції упорядкування духовного життя та естетичного виховання людини.

Мистецькі заклади вищої освіти (далі ЗВО) сьогодні працюють у нових умовах, які можливо охарактеризувати такими факторами:

- ринок виступає в ролі арбітра, який визначає цінність і формує смак;
- створюється економіка знань;
- індустрія розваг завойовує особливе становище;

- зменшується роль держави та з'являються нові, нетрадиційні політичні та громадські об'єднання;

- нові групи вимагають участі у визначенні суспільних цінностей і цілей;

- відбувається зміна ідеалів та соціальної орієнтації, посилюється особистісний акцент у соціумі та культурній сфері зокрема;

- у багатьох галузях знань переглядаються уніфіковані канони та розвиваються інтелектуальні кордони;

- складаються й ростуть багатокультурні національні співтовариства;

- за результатами розвитку нових технологій змінюються концепції місця, простору та часу;

- переглядається значення поняття ідентичності на місцевому, регіональному та загальнонаціональному рівні.

Фактор впливу ринку на галузь мистецької освіти, зокрема вищої, характеризується тенденцією, коли пропозиція мистецьких ЗВО формується під впливом попиту, причому платоспроможного. Хоча, як і раніше, фінансування діяльності мистецьких ЗВО здійснюється переважно за рахунок державного бюджету, але не менш важливою частиною їхніх доходів стає плата за навчання. Наприклад, за статистичними даними Київського вузівського центру [9] на тлі загальноосвітньої тенденції до зростання загальної чисельності студентів, у тому числі в мистецьких ЗВО, зменшується частка студентів за державним замовленням (бюджетною формою навчання) на користь контрактної форми.

Тобто можливість розвиватися мають здебільшого ті мистецькоосвітні напрямки, на які існує попит у суспільстві, що спричиняє деякий перекис у підготовці фахівців, наприклад, для телебачення чи культурних індустрій, в окремих випадках наносячи шкоду традиційним спеціалізаціям. Це відповідає загальноєвропейським тенденціям, де останніми роками активно розвиваються культурні індустрії, а культура тісно сплітається з іншими видами соціально-економічної діяльності [10].

Економічні трансформації та прогрес у розвитку інформаційних технологій, масове переміщення населення та наслідки глобалізації подіяли з величезним ефектом на галузь культури. Культурні механізми, за допомогою яких суспільство буде вибирати, ранжувати та транслювати свої цілі й цінності, набувають вирішального значення.

А мистецькі ЗВО і є одними з основних інституцій, які забезпечують трансляцію цих цінностей.

Загальноприйняті моделі поведінки будуть іноді відповідати, а іноді суперечити новим *потребам/вимогам, серед яких основними стають динамічність, мобільність та адаптивна здатність навичок і вмінь*. Та все ж відсутність передбачуваних моделей і структур не може виявитися вічною, і, так як зміни не закінчуються ніколи, питання культури, сенсу буття й людських цінностей будуть набувати все більшого значення.

Недивно, що лівова частка бюджетного фінансування закладів, підприємств, організацій культури — це заробітні плати. Оплата праці фахівців у галузі культури і мистецтва однозначно не відповідає зусиллям, які вони затратили на свою освіту.

У той же час цікаві дані дає невеличке опитування серед абітурієнтів мистецького ЗВО, які ціннісні орієнтації для них були найважливіші під час вибору спеціальності:

Місце	Бал	Ціннісна орієнтація
1	8	Можливість творити, досягти творчої самореалізації
2	7	Мати цікаву роботу, пов'язану з новими враженнями
3	7	Мати можливість спілкуватися з різними людьми
4	6	Можливість бачити конкретні й відчутні результати своєї праці
5	6	Ствердитися у власних очах, знайти самоповагу
6	5	Сприяти розвитку національної культури
7	5	Підняти свій престиж в очах оточення
8	4	Забезпечити матеріальне становище

Потрібно зазначити, що конкурс 2018 року серед абітурієнтів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого на таку освітньо-професійну програму, як “Акторське мистецтво театру і кіно” склав серед жінок 17,7 осіб на 1 місце та серед чоловіків 9,7 осіб на одне місце. Як видно з таблиці, трьома ведучими цінностями для майбутніх артистів і діячів мистецтва є “можливість творити, досягти творчої самореалізації”, “мати цікаву роботу, пов'язану з новими враженнями”, “мати можливість спілку-

ватися з різними людьми”. Матеріальна мотивація знаходиться на останньому місці, що цілком відповідає дійсності в галузі культури, на жаль.

Опитування суперечить твердженню, що відбувається зниження престижу професії митця в суспільстві. Хоча економічна складова є важливою в галузі культури й повинна враховуватись як частка в її розвитку, та все ж не вона є базовою. Культура існує не заради прибутку, а як внутрішній стан кожної людини, кожного члена громади й спільноти.

Та все ж економічні трансформації та прогрес у розвитку інформаційних технологій відкривають новий етап, коли креативна індустрія як складова культури поступово набуває більш громадянського значення. Важливими стають матеріальні видатки, які спрямовуються на розвиток інновацій у культурній галузі. Як зазначає експерт Українського центру культурних досліджень із запланованих видатків Міністерства культури, видатки розвитку в 2018 році досягнуть 13,4 % бюджету Міністерства. У 2017 році вони становили 4,2 % [11].

Хоча інфляція буде вносити свої корективи, така позитивна тенденція сприятиме інтенсивному розвитку національних культурних індустрій, а впровадження гнучких механізмів державного регулювання конкурентного середовища повинне забезпечити належну присутність україномовного національного культурного продукту на вітчизняному ринку культури, дозволити та інформації.

Там, де за вмiлого керівництва та грамотного використання свого потенціалу закладам культури вдається зберегти актуальність для сучасності, вони отримують можливість розвитку та творчого підходу до майбутнього.

Як було зазначено вище, розвиткові культурних індустрій у країнах Європи приділяється велика увага [10]. В Україні теж існує розуміння важливості цього напрямку в культурі для економіки країни. Верховною Радою за основу та в цілому схвалено Закон України “Про внесення змін до Закону України “Про культуру” (щодо визначення поняття “креативні індустрії)” [12].

Зміни в законі дають правове визначення терміну “креативні індустрії”, підкреслюють необхідність створення умов для охорони, заохочення, підтримки культурного розмаїття як одного з найважливіших чинників сталого розвитку суспільства. Пропонується уніфікувати види економічної діяльності, які створюють творчий продукт та послуги.

Визначається, які саме види цієї діяльності потребують державної підтримки. Варто сподіватися, що правове врегулювання дозволить стимулювати комерційну інноваційну творчу діяльність.

У той же час до розвитку цього напрямку культури треба підходити обережно й виважено, не на шкоду національній самобутності. Адже уніфікація середовища, стандартизація продукції та культурного продукту можуть створювати цьому загрозу. Місця проживання людей стають схожими одне на одне, і люди починають відчувати себе в них однаково (достатньо згадати пригоди героя фільму “З легкою парою!”).

Гібридизація культур не тільки породжує конфлікти, а й дає новий поштовх до творчості. Для одних людей культура стає “щитом”, що захищає їх від небажаних змін, для інших — вона стає опорою для звернення в майбутнє.

На тлі цих процесів, які відбуваються в соціумі та галузі культури, виникають нові вимоги до підготовки фахівців у ЗВО і, зокрема, мистецьких.

У Національній стратегії розвитку освіти в Україні зазначено: “Сучасний ринок праці вимагає від випускника не лише глибоких теоретичних знань, а й здатності самостійно застосовувати їх у нестандартних, постійно змінюваних життєвих ситуаціях, переходу від суспільства знань до суспільства життєво компетентних громадян” [13]. Тобто наголошується на необхідності зміни “знаннєвої парадигми” освіти на “діяльнісно-розвиваючу” й обов’язковому переході від інформаційно-репродуктивного навчання до особистісно-орієнтованого.

У світлі нових вимог традиційні форми роботи, організації діяльності та навчання стають неадекватними. Фундаментальні категорії часу й простору, які керують нашим життям, трансформуються, вбудовуючи в себе віртуальну реальність і кіберпростір. Революційні перетворення в способі життя породжують цілу низку нових можливостей і проблем, у той час як наявні системи мислення виявляються неспроможними для аналізу, пояснення та знаходження рішень у теперішніх обставинах.

Успішний розв’язок проблем залежить від експериментів, які можуть здійснюватися установами, що відкриті для нових ідей. Старі шляхи вирішення проблем не працюють, і хоча не всього треба позбутися, деяка зміна пріоритетів необхідна. Завдання творчих людей полягає в тому, щоб після опрацювання доробку ідей минулого, мати можли-

вість із впевненістю звернутися обличчям до майбутнього.

Саме таке завдання стоїть перед мистецькими ЗВО. Можливими рішеннями на цьому шляху можуть бути:

- формування іміджу ЗВО, тобто презентація й просування установи та її діяльності;
- створення нових навчальних програм, які відповідатимуть на запити суспільства, і забезпечення комплексу засобів їхньої реалізації з використанням інформаційних технологій;
- встановлення партнерства між мистецьким ЗВО, установами культури, науковими організаціями та некомерційним сектором у цілому, яке може забезпечити взаємозалежність та взаємодоповнюваність для нього.

Вирішення цих завдань підвищить привабливість пропозицій мистецьких ЗВО, дасть можливість конвертувати соціальну потребу в фінансові ресурси. Адже чим вища популярність мистецького ЗВО, соціальна значущість його місії, тим більше можливостей отримувати кошти із зовнішніх джерел, окрім бюджетного фінансування.

Формуванню позитивного іміджу мистецького ЗВО сприяють творчі досягнення його випускників і педагогів, встановлення міжнародних зв’язків та участь у міжнародних творчих та наукових заходах, таких як фестивалі, майстер-класи, семінари з обміну досвідом, участь у спільних проєктах. Так, наприклад, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого став співзасновником Світового театрального освітнього альянсу WTEA, до якого увійшли 14 театральних шкіл: Польща, Великобританія, Швеція, Норвегія, Іспанія, Болгарія, Грузія, Німеччина, Південна Корея, Японія, Україна, Китай, Росія. Цей проєкт підвищив авторитет української театральної школи та надав поштовх у подальшій міжнародній співпраці. Участь у Міжнародному студентському театральному фестивалі, м. Пекін, Китай, 19–26 жовтня 2017 р. підтвердила творчі досягнення студентів і педагогів та сприяла підписанню Договору про співробітництво між університетом та Пекінською академією кіно.

За розширення міжнародних зв’язків, аналогічні договори були підписані зі Школою театрального мистецтва при театрі Йокая (Угорщина, місто Бекешчаба), Науково-дослідним інститутом мистецтв Батумського університету (Грузія), Біло-

руською державною академією мистецтв, Національною академією театрального та кіномистецтва імені Кр. Сарафова (Софія, Болгарія) та багатьма іншими зарубіжними мистецькими ЗВО.

Міжнародна співпраця в галузі мистецтва сприяє не тільки формуванню позитивного іміджу мистецького ЗВО, але й промоції національної культури в країнах Європи і світу.

Робота мистецьких ЗВО безпосередньо зорієнтована й нерозривно пов'язана з діяльністю таких закладів культури, як театри, філармонії, музеї, бібліотеки тощо. Тісна співпраця мистецьких ЗВО із закладами культури і мистецтва, можливість стажування та проходження практики підвищують професійну підготовку майбутніх митців та діячів культури, готують їх до реальних умов праці.

Таким чином, характерною рисою діяльності мистецьких ЗВО в сучасних умовах є вміння враховувати запити суспільства, здійснювати оцінювання всіх внутрішніх та зовнішніх факторів, які забезпечують сприятливі умови для нормального функціонування, враховувати вимоги закладів культури і мистецтв до якості підготовки фахівців. Усі ці фактори дозволяють виробляти ретельно обмірковані управлінські рішення.

Так, для успішного планування необхідно зважати на такі фактори:

- зміни в чинному законодавстві;
- демографічні зміни;
- зміни в економіці, які впливають на систему фінансування;
- технологічні та інформаційні зміни.

Варто виявити пріоритети та на їхній основі розробити цілу низку заходів і програм, які б дозволили об'єднати людські та інші ресурси в спланований період часу. Набуває актуальності модернізація змісту та умов надання мистецької освіти, розроблення методичних рекомендацій щодо застосування умов, критеріїв на показників оцінювання педагогічних працівників під час атестації, нестандартних форм організації освітнього процесу, вироблення методології управління тощо.

Важливим фактором підвищення якості мистецької освіти є розвиток післядипломної освіти: аспірантури для теоретичних спеціальностей та

асистентури-стажування для творчих спеціальностей. У більшості успішних країн університетська наука є найдинамічнішим сегментом наукового пошуку, бо так до досліджень залучаються аспіранти й студенти. Специфіка мистецьких ЗВО полягає в тому, що підготовка творчих кадрів у таких галузях мистецтв, як

- образотворче мистецтво (малюнок, живопис, скульптура);
- виконавське мистецтво (музичне, драматичне, танцювальне, циркове);
- графічне та аудіовізуальне мистецтво (фотографія, кінематографія, створення музичних творів, створення радіо і телевізійних передач, видавнича справа)

відбувається в асистентурі-стажуванні без захисту теоретичної роботи (дисертації). Це вимагає розробки методології підготовки творчих кадрів на освітньо-творчому рівні вищої освіти, визначеного нормативного порядку й критеріїв оцінки. У цьому напрямку позитивним є введення (ст. 17 Закону про освіту) ступеня доктора мистецтва як основи підготовки науково-педагогічних кадрів, які розвивають національну виконавську школу в кожному виді академічного мистецтва.

Висновки. У статті розглянуті аспекти діяльності мистецьких закладів вищої освіти в сучасних соціокультурних реаліях. Відзначено, що головні зміни обумовлені провідною роллю науки й техніки в суспільному розвитку, а культура стала стратегічним пріоритетом сучасної економіки в розвинених країнах. Зміни, що відбулися, змусили культурні установи пристосовуватися до роботи в нових економічних умовах, висунули нові вимоги до мистецьких закладів вищої освіти й підготовки майбутніх митців.

Підкреслено, що досягнення сучасної науки відкривають шляхи вдосконалення практики мистецької освіти, яка й надалі залишається духовною потребою людей, відіграє помітну роль у формуванні творчої особистості, здатної жити й творити в умовах глобалізаційних процесів. Зазначається, що подальше дослідження проблем освіти в мистецьких ЗВО буде сприяти підвищенню якості підготовки майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва.

Література / References:

1. Закон про освіту. Відомості Верховної Ради (ВВР), 2017. № 38–39. Ст.380.
2. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси. К.: ВВП “Компас”, 2005. 544 с.
3. *Богущий Ю. П.* Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи. К.: ІК НАМУ, 2008.
4. Постанова Кабінету Міністрів України від 12 серпня 2015 р. № 574. п. 4. URL: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/248409199> (дата звернення: 20.09.2018).
5. *Зязун І. А.* Педагогіка і психологія професійної освіти: результати досліджень і перспективи [Текст] К.: КПЕК, 2003. 679 с.
6. *Волков С. М.* Концептуальні засади мистецької освіти — проблеми європейської інтеграції. Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство: зб. статей. Вип. 18. К., 2005.
7. *Гриценко О. А.* Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. К., 2000.
8. *Безгін О. І., Бернадська Г. Є., Кочарян І. С.* Проблеми мистецької освіти: типологічні критерії та науково-методична розробка. К., 2008. 340 с.
9. Статистичні показники діяльності вищих навчальних закладів Київського вузівського центру [уклад. Ю.Боровська, А. Товкач] / засн. М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Рада ректорів КВЦ. К., 2012.
10. *Мак-Ілрой Э.* В поисках творческой конкурентоспособности, или Как измерить тяжесть Святого Грааля? Новые форматы партнерства. Серия “Культурные стратегии: Экспертный клуб”. М.: Институт Культурной политики, 2004. С. 15–16.
11. *Бабенко В.* Аналіз бюджетного фінансування галузі культури і мистецтва у 2018 році. URL: <http://uccs.org.ua/wp-content/pdf> (дата звернення: 20.09.2018).
12. Про внесення змін до Закону України “Про культуру”. Законопроект №6738. URL: <http://expres.ua/news/2018/06/22/299007-kreatyvni-industriyi-novyy-termin-zyavytsya-ukrayinskomu-zakonodavstvi> (дата звернення: 20.09.2018).
13. Національна доктрина розвитку освіти в Україні у XXI столітті. URL: www.vnz.univ.kiev.ua/uploads/p_4_58429238.doc (дата звернення: 20.09.2018).
1. Zakon pro osvitu. Vidomosti Verhovnoi Rady VVR. 2017, № 38-39.
2. *Bezgin I. D.* Mystetchvo i rynek: Narysy. K.: VVP “Kompas”, 2005.
3. *Bogutchkyi U. P.* Samoorganizatchiya kultury: ontologiya, dynamika, perspektyvy. K.: IK NAMU, 2008.
4. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 12.08.2015. № 579, p. 4 URL: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/248409199> (Last accessed: 20.09.2018).
5. *Zyazun I. A.* Pedagogika i psykologiya profesiinoy osvity: rezultaty doslidjen i perspektyvy [Tekst]. K.: КПЕК, 2003. 679 p.
6. *Volkov S. M.* Kontsheptualni zasady mystetchkoi osvity — problem evropeiskoi integratchii. Kyivske muzykoznavstvo: Kulturologiya ta mystetchtvoznavstvo: zb. statei. Vyp. 18. K., 2005.
7. *Grytchenko O. A.* Kultura i vlada. Teoriya i praktyka kulturnoi polityky v sutchasnomu sviti. K., 2000.
8. *Bezgin O. I., Bernadska A. E., Kotcharyan I. S.* Problemy mystetchkoi osvity: typologichni kryterii ta naukovu-metodychna rozrobka. K., 2008. 340 p.
9. Statystychni pokaznyky diyalnosti vytychyh navtchalnyh zakladiv Kyivskogo vuzivskogo tcentru [uklad. U.Borovska, A. Tovkatch] / zasnovnyk M-vo osvity i nauky, molodi ta sportu Ukrainy, Rada rektoriv KVTC. K., 2012.
10. *Mak-Ilroi E.* V poiskah tvortcheskoi konkurentosposobnosti, ili kak izmerit tyazest Svyatogo Graalya? Novye phormaty partnerstva. *Seriya “Kulturnye strategii: Ekspertnyi klub”*. M.: Institut kulturnoi polityki, 2004. P. 15–16.
11. *Babenko V.* Analiz budzetnogo phinansuvannya haluzi kultury i mystetchva u 2018 r. URL: <http://uccs.org.ua/wp-content/pdf> (Last accessed: 20.09.2018).
12. Pro vnesennya zmin do Zakonu Ukrainy "Pro kulturu". Zakonoproekt № 6738. URL: <http://expres.ua/news/2018/06/22/299007-kreatyvni-industriyi-novyy-termin-zyavytsya-ukrayinskomu-zakonodavstvi> (Last accessed: 20.09.2018).
13. Natchionalna strategiya rozvytku osvity v Ukraini u XXI st. URL: www.vnz.univ.kiev.ua/uploads/p_4_58429238.doc (Last accessed: 20.09.2018).

Безгин Алексей Игоревич

Деятельность художественных заведений высшего образования в современных социокультурных реалиях

Аннотация. В статье рассматриваются условия деятельности художественных высших учебных заведений с учетом социокультурных преобразований и экономических реалий современного общества. Подчеркивается, что использование культуры и искусства для социально-экономического развития и формирования позитивного имиджа Украины за рубежом требует высококвалифицированных специалистов. Культурное развитие общества в значительной степени зависит от эффективности художественного образования, которое выполняет функции упорядочения духовной жизни и эстетического воспитания человека. Отмечено, что характерной чертой деятельности художественных высших учебных заведений в современных условиях является умение учитывать запросы общества, осуществлять оценку всех внутренних и внешних факторов, которые обеспечивают благоприятные условия для их нормального функционирования.

Ключевые слова: культура и искусство, высшее художественное образование, условия деятельности, художественное высшее учебное заведение.

Oleksii Bezpin

Activity of Higher Education art Institutions in the Contemporary Socio-cultural Realities

Summary. *The article deals with the conditions of the activity of higher educational institutions of arts, taking into account socio-cultural transformations and economic realities of modern society. The main changes are due to the leading role of science and technology in social development, which is directly related to the development of education and culture. Culture in society is one of the determining factors of progress. The use of culture and art for socio-economic development and the formation of a positive image of Ukraine abroad require highly skilled specialists. The cultural development of society depends to a large extent on the effectiveness of artistic education, which functions as a streamlining of spiritual life and aesthetic education of a person.*

The education of highly qualified specialists in the field of culture and art becomes an important priority of national cultural policy. Enforcement of this priority requires the improvement of education in the field of art, in particular, improving the financial support of higher education institutions that train staff for culture and art. Public renewal of the national culture, its use both for the economic development of Ukraine, and for the formation and popularization of the attractive image of the country abroad is impossible without the qualified specialists in the field of culture and art.

The article emphasizes that the characteristic feature of the artistic institutions of higher education in modern conditions is the ability to take into account the demands of society, to carry out an assessment of all internal and external factors that provide favourable conditions for their normal functioning. It is also necessary to take into account the requirements of cultural and artistic institutions to the quality of training specialists and to make carefully thought out management decisions.

Attention is drawn to the fact that the development of postgraduate education is an important factor in improving the quality of artistic education. In most successful countries, university science is the most dynamic segment of scientific research, since postgraduate students and students are involved in this research.

It is emphasized that the specificity of the preparation of creative personnel at the level of postgraduate education in artistic higher educational establishments requires further development of the normative base, the establishment of clear requirements for the competences of the applicant of the degree of doctor of arts. In this context, it becomes relevant to study the problems of artistic education as a component of public culture and cultural policy of the state, and allows considering possible ways of development of artistic higher educational institutions, taking into account their peculiarities.

Key words: *culture and art, higher art education, conditions of activity, art higher education institution.*

МИСТЕЦТВО У ПРОСТОРИ ВСЕСВІТНЬОЇ МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ: ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ

Міщенко

Марина Олексіївна

кандидат юридичних наук,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України

Мищенко

Марина Алексеевна

кандидат юридических наук,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Maryna Mishchenko

Ph.D. in Law, Institute for cultural
research of the National Academy
of Arts of Ukraine

***Анотація.** У статті досліджено практичні аспекти взаємодії та взаємного впливу такого феномену як Всесвітня мережа Інтернет і мистецтва в сучасному суспільстві.*

З'ясовано, що дійсна взаємодія мережі Інтернет і мистецтва може виявлятися в таких основних формах: Інтернет є доступним засобом для візуалізації на екрані сучасних мистецьких проєктів; Інтернет є потужним інформаційним джерелом, яке «підживлює» новітні мистецькі ідеї, він не лише знайомить широку аудиторію з уже відомими класичними творами, але й дає поштовх для розвитку нових видів мистецтва.

Визначено й аргументовано, що вплив мережі на мистецтво є неоднозначним. Адже попри всі його переваги, Інтернет одночасно може бути однією з причин знецінення традиційного мистецтва, яке відбувається внаслідок тиражування масової культури митців-плагіаторів, позбавлених власної індивідуальності.

***Ключові слова:** мистецтво, сучасне мистецтво, екран, Всесвітня мережа Інтернет, net-art.*

***Постановка проблеми.** Бурхливий розвиток сучасних цифрових технологій суттєво вплинув на життя усього людства. Зокрема, завдяки можливостям Всесвітньої мережі Інтернет людям стали доступні величезні масиви різноманітної інформації, накопиченої з усього світу. З кожним роком збільшується не лише ступінь використання Інтернету для освітніх, наукових та розважальних цілей, але й для реалізації амбітних бізнес-проєктів, створення нових високотехнологічних розробок тощо. Цей дієвий інструмент також активно використовують представники творчих професій і не лише для пошуку нових ідей, але й для оприявлення на розсуд широкого загалу результатів власної творчості.*

За останні роки мережа Інтернет перетворилася на явище світового масштабу. Мережа, котра ще донедавна використовувалася в професійній діяльності обмеженим колом фахівців, стала доступною для багатьох корпоративних та індивідуальних користувачів.

Загалом щодо визначення змісту поняття “Інтернет” у дослідників та практиків немає істотних суперечностей, його частіше за все визначають, як всесвітню систему об’єднаних комп’ютерних мереж [1] або як глобальну комп’ютерну мережу, що охоплює весь світ [2]. У науці та побуті його іменують,

використовуючи різні поняття, — “Всесвітня мережа”, “Глобальна мережа”, “Павутиння”, “Мережа”, “Інет” та ін.

Інтернет як один із засобів соціальної комунікації формує специфічний вакуум — закритий простір, у якому відбувається взаємообмін інформацією, передача ідей, власних емоцій, досвіду його користувачів тощо.

Життя більшості сучасних людей, разом з представниками творчих професій, невідривно пов’язане з Всесвітньою мережею. Умови сьогодення такі, що доступ до інтернет-контенту можна одержати за допомогою більшості мобільних пристроїв (наприклад смартфона), для цього вже не потрібна прив’язка до стаціонарного комп’ютера. У цьому сенсі важко не погодитись із Френком Уебстером, який, досліджуючи теорії інформаційного суспільства, визначив, що сучасна культура явно більш інформативна, ніж будь-яка попередня. Автор наголошував на тому, що ми існуємо в медіанасиченому середовищі, що трактується як істотна символізація життя, те, що воно проходить у процесах обміну та одержання або у спробах обміну й відмови від одержання інформаційних повідомлень про самих себе та інших [3, 27]. З огляду на це важливо визначити, як саме мистецтво оприявлюється в мережі, а також, який вплив остання чинить на сучасні мистецькі процеси.

У сучасних життєвих реаліях для мистецтва мережа є дієвим засобом для популяризації його надбань серед масового споживача. Усе це обумовлює актуальність проблеми взаємозв’язку Інтернету як засобу масової комунікації та мистецтва в усіх можливих його проявах. Разом із цим, у межах дослідження сучасних інтерпретацій і смислів культуротворчого простору екрану варто з’ясувати, чи може простір Всесвітньої мережі Інтернет бути дійсним тлом для відображення сучасних мистецьких процесів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика, пов’язана з дослідженням ролі Всесвітньої мережі в сучасних мистецьких процесах переважно лишалася поза увагою представників культурологічної науки. Ці питання на базовому рівні розглядалися не стільки в наукових, як в інформаційно-популярних, зокрема, різноманітних інтернет-виданнях, авторських блогах.

Разом із цим, знані представники вітчизняних і зарубіжних філософських та соціологічних на-

укових шкіл доволі ґрунтовно досліджували питання, пов’язані з медіакультурою та її роллю в культурному житті суспільства. Серед них М. Вебер, А. Гофман, Г. Лебон, Г. Тард. Досліджуючи медіакультуру як соціокомунікаційний феномен, Н. Зражевська визначила, що в Західній Європі й США дослідження характеру та сутності мас-медіа проводили, зокрема, П. Лазарсфельд, Г. Лассуелл, а розвідки щодо значення масової комунікації в історії й культурі здійснювали Ж. Бодріяр, Г. Дженкінс, М. Маклюен, О. Тоффлер, Г. Шиллер та інші [4, 69].

Процеси, пов’язані з пошуком наукових обґрунтувань щодо корисності/шкідливості впливу новітніх технологій на мистецтво загалом, а також окремі його види зокрема протягом останнього часу активізувалися в наукових розвідках сучасних дослідників — Ж. Денисюк, В. Малікова, Н. Зражевської, В. Ривліної, К. Шевчука та інших.

Враховуючи все вище вказане, **метою статті** є дослідження питань, пов’язаних із визначенням дійсних форм, у яких мистецтво оприявлюється в межах віртуального простору Всесвітньої мережі Інтернет, а також, у який спосіб вони взаємодіють.

Вклад основного матеріалу дослідження. Доволі очевидним є той факт, що багатьма сучасними користувачами мережа Інтернет сприймається як засіб, за допомогою якого можна пізнавати навколишній світ, здобувати нові знання, обмінюватися досвідом. У цьому сенсі для потреб мистецтва Всесвітня мережа стала не лише своєрідним сховищем для зберігання значних масивів текстової та графічної інформації щодо його сутності, видів, форм вираження, але й специфічним закритим середовищем, у якому наявні всі необхідні умови для існування новітніх мультимедійних мистецьких проєктів.

З формального погляду, для багатьох користувачів мистецтво в Інтернеті сприймається не як цілісне утворення, а як сукупність різноманітної розрізної інформації, яку можна знайти методом занесення до пошукової системи відповідного запиту через клік на клавішу “Enter”. Залежно від особливостей різних пошукових систем, характеру та змісту шуканого, коректності сформованого запиту, шукач або швидко знаходить її, або “губиться” в просторі незліченної кількості інтернет-посилань.

Варто наголосити, що ті широкі можливості, які надає Всесвітня мережа, використовуються митця-

ми в різний спосіб. Зокрема, вона може являтися допоміжним засобом, а саме, екраном, “тлом” для візуалізації результатів творчості. Адже, незважаючи на всю їхню яскравість, образи, які існують винятково в уяві їхнього автора, можуть стати часткою сучасного мистецтва лише за умови, що набудуть доступності для широкого кола поціновувачів.

Ще якихось одне-два десятиліття тому митці в переважній більшості використовували традиційні способи для ознайомлення цільової аудиторії з власною творчістю. Серед них можна назвати художні виставки, видання каталогів з репродукціями творів живопису, публікацію різноманітних видань мистецького характеру, проведення мистецьких заходів різного рівня масштабності (місцеві, регіональні, міжнародні), демонстрація документальних та художніх фільмів на широкому екрані тощо. Однак усі ці способи об’єднує спільна риса — вони передбачають матеріальну складову, певний матеріалізований “слід” у реальному просторі. Зокрема, для друкованої продукції — це наявність віддрукованих у певній кількості примірників, для аудіо- та відеоматеріалів — це тираж платівок, дисків або касет із записами, для мистецьких заходів — сам факт відкриття виставки й експонування творів на базі державної або приватної мистецької установи, проведення концерту чи вистави тощо.

На даний час сам факт матеріалізації результатів творчості в умовах реального часу і простору вже не обов’язковий. У межах Всесвітньої мережі Інтернет оприявлення результатів творчості може здійснюватися в різний спосіб. Варто більш детально розглянути, які найпоширеніші способи взаємодії з Всесвітньою мережею обирають митці для створення, а також подальшої популяризації власних творчих здобутків.

Украй важлива риса, яка характеризує сучасний Інтернет, — це його широка доступність. Для долучення до Всесвітньої мережі не обов’язково мати перед собою комп’ютер, це можна зробити навіть за допомогою мобільного пристрою з підтримкою функції доступу до передачі мобільних даних. Навіть за наявності базових знань у сфері сучасних технологій людина може створити власну публічну сторінку в межах однієї з популярних нині соціальних мереж і використати її як платформу для завантаження власних аудіо-, відеофайлів, текстових документів. З цією метою також можна використати й персональний сайт, однак тут уже доведеться

або набувати спеціальних знань для його створення власними зусиллями, або звертатися до спеціалістів у галузі ІТ-технологій, що, своєю чергою, вимагатиме залучення додаткових матеріальних ресурсів.

Найпростіше, що можна зробити для ознайомлення аудиторії зі своєю творчістю — обрати більш підходящий інтернет-ресурс і завантажити адаптований варіант твору. Для цього, зокрема, використовують безкоштовні файлові обмінники (для прикладу, це ресурси MEGA, files.dp.ua, filecloud, файл-обмінник мережі D-lan, zfile.in.ua та ін.), де користувачі за простою процедурою розміщують власні матеріали, а потім діляться відповідними посиланнями з усіма охочими.

Спробуємо на прикладі однієї з популярних соціальних мереж facebook розглянути практичний бік процесу взаємодії мистецтва та Всесвітньої мережі. Для початку варто наголосити, що для ефективної роботи в межах facebook користувачу варто пройти процес реєстрації. Він доволі простий і не займає багато часу — достатньо мати доступ до Інтернету та актуальну електронну поштову скриньку. Перед зареєстрованим користувачем відкриваються широкі можливості для користування всіма сервісами, які передбачені розробниками означеного сайту. Зокрема, у межах власного профілю можна створювати окремі сторінки, анонсувати проведення різноманітних мистецьких, культурних або наукових заходів, розміщувати власні фотографії, відео- або аудіофайли, посилання на сторонні інтернет-ресурси тощо. Також є можливість здобувати нові знання, віртуально спілкуватися з іншими користувачами в мережі, знаходити потрібну інформацію, слідкувати за календарем майбутніх подій, підписуючися на персональні сторінки відомих діячів науки, культури та мистецтва та багато іншого.

Незважаючи на всю ту особисту волю, свободу власного творчого виявлення, яку митець може відчувати у Всесвітній мережі, не варто також забувати про те, що, розміщуючи на її просторах власні матеріали, варто перевіряти їхню відповідність низці вимог — не порушувати політику конфіденційності щодо особистого життя інших користувачів; не пропагувати культ насильства або жорстокості; не повинні містити порнографію, плагіат, а також будь-яким іншим чином не порушувати чинне національне законодавство.

Таким чином у мистецькому контексті людина в просторі Всесвітньої мережі Інтернет може виступати у декількох образах — “шукач”, “споживач” і “творець”. “Шукачем” є особа, яка здійснює пошук на просторах мережі, за цього шукати можна будь-що й з різною метою — інформацію, електронні версії мистецьких видань, події, людей, фото- або відеоматеріали тощо. “Споживач” у різний спосіб використовує всі ті можливості, які надає Інтернет, а також досить часто людина в мережі поетапно спочатку є шукачем, а потім уже споживачем знайденого. “Творець”, набувши необхідні знання та досвід занурюється в процес творення чогось нового, прагне збагатити сучасне національне мистецтво власними мистецькими здобутками. Означені “ролі” періодично виявляються залежно від конкретного процесу творення чи пізнання щодо кожного окремо взятого суб’єкта або ж поетапно оприявлюються в особистості творчої людини.

У межах означеного дослідження не варто лишати поза увагою той факт, що Інтернет спроможний не лише популяризувати вже відомі мистецькі твори, він надає можливості для продукування нових специфічних видів мистецтва, які існують винятково в площині віртуальної інтернет-мережі. До них, зокрема, належить нет-арт (net-art або мережеве мистецтво). Цілком закономірно, що Інтернет у даному випадку є обов’язковим та єдиним засобом вираження для медіаторця. Витвори мережевого мистецтва є унікальними і фактично заперечують головні ідеї традиційного мистецтва [5]. Відмінною рисою цих творів є те, що їх неможливо побачити відірвано від комп’ютера або іншого пристрою, характерною конструктивною особливістю якого є наявність екрана — в умовах реального світу, оскільки вони існують лише в режимі “онлайн” і є результатом інтерактивності віртуального простору.

Сучасне мережеве мистецтво підкреслює важливість нашого персонального існування, оскільки без особистої участі не може виникнути твір мистецтва. Це дозволяє по-новому подивитися на значення реального контакту в мистецтві. Якщо раніше вистачало лише уважно дивлятися в художню реалізацію й осмислювати її, то по відношенню до інтерактивних мережевих творів слід спочатку ініціювати свою участь у арт-проекті. Вибір, який ми робимо, натискаючи клавіші, дає нам відчуття індивідуального вибору, такого важливого в сучасному постіндустріальному світі [6, 414].

Яскравим прикладом мережевого мистецтва net-art є специфічні сайти, які дозволяють будь-якій, навіть не обізнаній у мистецьких процесах людині, проявити власні творчі здібності. Серед них, зокрема, сайт www.drawball.com. Його основу складає величезна куля як своєрідна узагальнена проекція нашої планети Земля. Лише під час детального розгляду стає зрозумілим, що вона наче з дрібних клаптиків, складається з різноманітних малюнків, написів. Це дає можливість кожному без обмежень за характером, якістю, мистецькою цінністю створеного зображення, долучитися до спільного процесу творення картини-кулі, доповнивши її власним твором.

Дослідники сучасного українського медіамистецтва неодноразово наголошували на тих складностях, які заважають розвитку цього мистецтва нового покоління. Зокрема, відсутності єдиної платформи, де творці могли б спілкуватися й ділитися посиланнями на свої твори [5], національної профільної інституції, уповноваженої займатись навчанням та підтримкою молодих медіа-художників [7, 202], відсутності комунікативної складової між учасниками цього складного процесу. У ході наукових розвідок мені на власному досвіді вдалося пересвідчитися в цьому — тривалі пошуки в мережі як підсумок не дали значної кількості національних нет-арт проектів у “чистому” вигляді. Є окремі приклади таких проектів (зокрема, проект Ю. Кручака та Ю. Костеревої “BABY”; проект Марії Шубіної “Цифровий нарцисизм”; проект Анни Александрович “The of the Khazars, or requiem for the theater”), перші з яких датовані ще початком 2000-х років.

Щодо сучасного мистецтва в екрані браузера, то слід наголосити на його просторовій обмеженості, адже воно не завжди технічно може вийти за його межі та набути матеріалізованих форм в умовах реальної дійсності. Це буквально означає, що будь-які суттєві технічні проблеми (комп’ютерний вірус, поширений у мережі; збій у роботі програмного забезпечення; банальна відсутність живлення тощо) можуть призвести до широкого спектру негативних наслідків. Серед них — як знищення віртуального арт-проекту, так і пошкодження його окремих складових, тимчасове позбавлення доступу користувачів до нього тощо.

Разом із цим, не варто зневажати той факт, що попри всі переваги надмірна присутність Інтернету в мистецтві призводить до знецінення традиційних

його видів і цим самим провокує тиражуванням масової культури митців, позбавлених власної індивідуальності. Це виявляється в такому поширеному нині явищі, як плагіат. Інколи, розміщуючи власні оригінальні матеріали в мережі, автори навіть не замислюються над тим, що можуть стати жертвою не лише поширеного інтернет-піратства, а й окремо взятих крадіїв ідей. Якщо в першому випадку, за наявності необхідної доказової бази, винних осіб можна притягнути до юридичної відповідальності за вчинене, то у національному правовому полі сам факт крадіжки чужих ідей законом не карається.

Отже, у ході дослідження було з'ясовано:

– практично взаємодія мережі Інтернет та мистецтва на сучасному етапі виявляється у таких формах: для мистецтва Інтернет може виступати в якості доступного засобу, за допомогою якого відбувається візуалізація на екрані як сучасних арт-проектів, так і оприявлення в адаптованому форма-

ті вже відомих широкому загалу класичних творів; Інтернет є потужним інформаційним джерелом, яке “підживлює” креативні мистецькі ідеї;

– Всесвітня мережа Інтернет не лише знайомить своїх користувачів з уже відомими прикладами творів класичного мистецтва, але й дає поштовх для розвитку нових сучасних його видів;

– людина в просторі Всесвітньої мережі Інтернет може виступати в декількох образах — “шукач”, “споживач” і “творець”. Означені ролі періодично виявляються залежно від конкретного процесу творення чи пізнання щодо кожного окремо взятого суб'єкта або поетапно оприявлюються в особистості творчої людини;

– зловживання тими широкими можливостями, які надає мережа Інтернет призводить до збідніння національного мистецтва, позбавляє його власної індивідуальності, а також сприяє поширенню такого негативного явища, як плагіат.

Література / References:

1. Всесвітня мережа Інтернет. Історія Інтернету URL: <https://resursy.com/vsesvitnya-merezha-internet-istoriya-internetu/> (дата звернення: 27.11.2018).
2. Боярова К. В. Інтернет як засіб комунікації людей. Матеріали V Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Альянс наук: учений-ученому» (20 березня 2009 р.) URL: https://www.confcontact.com/2009_03_18/pe6_boyarova.php/ (дата звернення: 29.11.2018).
3. Фрэнк Уэбстер. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004. 400 с.
4. Ніна Зражевська. Медіакультура як об'єкт соціокомунікаційних досліджень. *Теле- та радіожурналістика*, 2014. Випуск 13. С. 69–77.
5. Марина Дорощ. Net.art. Мистецтво у вікні браузеру URL: https://ms.detector.media/web/online_media/netart_mistetstvo_u_vikni_brauzera/ (дата звернення: 27.11.2018).
6. Шевчук К. С. Сучасне інтернет-мистецтво і проблема естетики електронних медіа. *Міст (мистецтво, історія, сучасність, теорія)*, 2009. №6. С. 411–417.
7. Олег Оленів. Цифрові технології українського медіа-мистецтва: нет-арт. *Міст (мистецтво, історія, сучасність, теорія)*, 2014. №10. С. 200–204.
1. Vsesvitnia merezha Internet. Istoriia Internetu URL: <https://resursy.com/vsesvitnya-merezha-internet-istoriya-internetu/> (Last accessed: 27.11.2018).
2. Boiarova K. V. Internet yak zasib komunikatsii liudei. Materialy V Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii «Alians NAUK: uchenyi-uchenomu» (20 bereznia 2009 r.) URL: https://www.confcontact.com/2009_03_18/pe6_boyarova.php/ (Last accessed: 29.11.2018).
3. Frenk Uebster. Teoryy ynformatsyonnoho» obshchestva. M.: Aspekt Press, 2004. 400 p.
4. Nina Zrazhevskya. Mediakultura yak ob'iekt sotsiokomunikatsiinykh doslidzhen. *Tele- ta radiozhurnalistyka*, 2014. Vypusk 13. P. 69–77.
5. Maryna Dorosh. Net.art. Mystetstvo u vikni brauzera URL: https://ms.detector.media/web/online_media/netart_mistetstvo_u_vikni_brauzera/ (Last accessed : 27.11.2018).
6. Shevchuk K. S. Suchasne internet-mystetstvo i problema estetky elektronnykh media. *Mist (mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia)*, 2009. № 6. P. 411–417.
7. Oleh Oleniev. Tsyfrovi tekhnolohii ukrainskoho media-mystetstva: net-art. *Mist (mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia)*, 2014. № 10. P. 200–204.

Мищенко Марина Алексеевна

Искусство в пространстве всемирной сети интернет: практические аспекты

Аннотация. В статье исследованы практические аспекты взаимного влияния и взаимодействия такого мирового феномена как Всемирная сеть Интернет и искусства в современном обществе.

Определено, что реальное взаимодействие Всемирной сети и искусства осуществляется в таких основных формах: для искусства Интернет является доступным способом для визуализации на экране современных арт-проектов, а также мощным источником информации, который «питает» новые творческие идеи.

Приведена аргументация относительно того, что влияние Интернета на искусство следует считать неоднозначным. Ведь несмотря на все его преимущества, Интернет одновременно может стать одной из причин обесценивания традиционного искусства, которое происходит в результате тиражирования массовой культуры творцов-плагиаторов, лишенных собственной индивидуальности.

Ключевые слова: искусство, современное искусство, экран, Всемирная сеть Интернет, net-art.

Maryna Mishchenko

Art in the Space of the Internet World Network: Practical Aspects

Summary. The article investigates the practical aspects of the influence of such a phenomenon as the worldwide Internet network on artistic processes in modern society.

In modern life realities for art, the network is an effective tool for popularizing its heritage among the mass consumer. All this determines the actuality of the problem of interconnection of the Internet as a means of mass communication and art in all its possible manifestations. However, within the framework of research of modern interpretations and meanings of the screen space it is necessary to find out whether the World Wide Web space can be a valid background for displaying contemporary artistic processes.

During the study, it was found that virtually the interaction of the Internet and art on the modern stage can be manifested in the following forms:

- the Internet is an accessible platform for visualizing on-screen modern art projects, including those that can exist exclusively in the net (network art of net-art);
- the Internet is a powerful source of information for creative artistic ideas; it not only introduces already-known classical works to a wide audience, but also gives a powerful impetus to new genres of art.

A person in the space of the World Wide Web can perform in several roles - the seeker, the consumer and the creator. These roles are gradually manifested depending on the specific process of creation or knowledge of each individual subject, or at the same time combined in the personality of the creative person.

Thus, it has been determined and argued that the influence of the Internet network on art is multifaceted and ambiguous — it can have both positive and negative colour. Despite all its advantages, the Internet at the same time can be one of the reasons for the depreciation of traditional art, which is due to the replication of mass culture of plagiarized artists deprived of their own personality.

Key words: art, screen, contemporary art, the Internet, World network net-art.

АВТОРСЬКЕ ПРАВО В СУЧАСНОМУ ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Поспелов

Олег Олександрович

аспірант, Київський національний
університет театру, кіно
і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

Поспелов

Олег Александрович

аспірант, Киевский национальный
университет театра, кино
и телевидения
им. И. К. Карпенко-Карого

Oleg Pospelov

postgraduate student, Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television

***Анотація.** Проблема набуття, закріплення та захисту авторського права на оригінальний витвір циркового мистецтва є суттєвою та відчутною для багатьох митців цирку. У статті досліджується стан авторського права в цирковій галузі, проблеми плагіату та професійності у виконавському мистецтві артистів цирку. Розглянуті законодавство й нормативно-правова база з цих питань в Україні та європейських країнах. Досліджені причини складності застосування базових норм законів щодо циркового мистецтва. Підкреслено, що артист цирку є творцем свого номера, і, як винахідник, потребує юридичного захисту індивідуального мистецького витвору, незважаючи на те що в цирковому мистецтві дуже важко довести і юридично обґрунтувати індивідуальні особливості трюку.*

***Ключові слова:** цирк, циркове мистецтво, артист цирку, авторське право, плагіат.*

Поява нових засобів поширення інформації, таких як Інтернет та соціальні мережі, сприяли загостренню проблеми плагіату та захисту авторського права. Ця проблема є тим більш актуальною тому, що прямо чи опосередковано зачіпає багато сфер життя та напрямків діяльності людини, і цій темі присвячено досить багато досліджень як у вітчизняній, так і світовій науці.

Проте, на даний час у вітчизняній науці не було спроб осмислення й виокремлення подібної проблеми стосовно сценічного мистецтва, і, зокрема, циркового мистецтва, у той час як питання набуття, закріплення та захисту авторського права на оригінальний витвір циркового мистецтва є суттєвим та відчутним для багатьох митців цирку.

***Мета статті.** Дослідити стан авторського права в галузі циркового мистецтва в Україні та країнах Європи, проаналізувати можливі шляхи його фіксації та захисту.*

В Україні гарантії охорони авторських прав закріплені в ст. 54 Конституції [3], згідно з якою митцю гарантується безпека авторського права та свобода літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист інтелектуальної власності, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з різними видами інтелектуальної діяльності.

Авторське право в Україні регулюється Законом України "Про авторське право і суміжні права" [2]. Цей Закон охороняє особисті немайнові й майнові права авторів та їх правонаступ-

ників, пов'язані зі створенням та використанням творів науки, літератури й мистецтва, і права виконавців. Також регулюються суміжні права — виробників фонограм і відеограм та організацій мовлення.

Таким чином, законодавство України про авторське право і суміжні права базується на Конституції України (254к/96–ВР) і складається з цього закону, законів України “Про кінематографію” (9/98–ВР), “Про телебачення і радіомовлення” (3759–12), “Про видавничу справу” (318/97–ВР), “Про розповсюдження примірників аудіовізуальних творів та фонограм” (1587–14) та інших законів України, що охороняють особисті немайнові права та майнові права суб'єктів авторського права і суміжних прав.

Також законодавство про охорону авторського права базується на Цивільному кодексі України, в главі 36 якого містяться положення про авторське право, описується, що відноситься до об'єктів авторського права, хто є суб'єктами, їхні особисті немайнові та майнові права, а також порядок використання та опублікування твору [7].

Зважаючи на відсутність в Україні закону про цирку та циркову справу, існують певні труднощі з застосуванням законодавства про авторське право до циркової творчості, зокрема до оригінальних трюків, трюкових комбінацій, номерів та шоу-програм.

В. О. Барінов зазначає: “Існує один важливий аспект відмінності цирку від інших видів мистецтва. У більшості видовищних та аудіовидах мистецтва, заснованих на виконавській майстерності (балет, опера, театр, музика), виконавець висловлює чужу точку зору, зафіксовану в п'єсі, лібрето, партитури, режисерському малюнку вистави тощо. Зрозуміло, багато що залежить від інтерпретації заданого тексту, але все ж артист у цих мистецтвах багато в чому обмежений (первинний автор, вторинний режисер або диригент, а артист здійснює їхню волю як третій). Артист цирку щодо цього стоїть особіно. Він завжди первинний, так як сам є найчастіше й автором, і режисером своїх номерів, він створює свій неповторний “Образ — Я”, заснований саме на індивідуальних здібностях виконавця, зрозуміло, в контексті художнього засобу номера. Тому артист цирку не може просто інтерпретувати художній образ якогось персонажа, детально розписаного в п'єсі або в лібрето. Артист цирку має своє власне амплуа, продиктоване приналежністю до жанру. Він — або

акробат, або жонглер, або гімнаст, або ілюзіоніст, за цього завжди залишається особистістю, яка створює твір циркового мистецтва під своїм власним іменем. Кожна особистість у цирку неповторна, і цю неповторність хоче побачити глядач” [1].

Тобто, артист цирку є творцем свого номера, і, як винахідник, потребує юридичного захисту індивідуального мистецького витвору, проте в цирковому мистецтві дуже важко довести і юридично обґрунтувати індивідуальні особливості трюку, адже інший виконавець може, зовсім трошки змінивши той самий трюк, заявити, що його творіння є оригінальним і відрізняється від попереднього. Тобто в цирковому мистецтві відтворення, повторення та копіювання трюків є більш етичним, ніж юридичним питанням. Та навіть довівши оригінальність номера й закріпивши юридично авторське право, практично неможливо забезпечити виконання Закону, зважаючи на географію розповсюдження циркового мистецтва. Якщо виконавець в іншій країні, побачивши цирковий номер в Інтернеті, повністю відтворить його й почне демонструвати в місцях, у яких не застосовуються норми законів інших країн, то ніяких негативних наслідків для нього це не матиме. Тобто в цирковому мистецтві існує потреба в міжнародному регулюванні й захисті прав виконавця чи режисера на авторський винахід, але для цього необхідна компетентна експертна оцінка, чи є певний винахід оригінальним.

Останнім часом у цирковому середовищі спостерігається велика кількість практично однакових номерів в усіх жанрах і вже навіть важко зрозуміти, хто раніше створив певний номер. Це дуже болісне питання для артистів, які власним розумом і винахідливістю створюють нові трюки й розвивають та вдосконалюють циркове мистецтво, в той час як інші виконавці просто повторюють і копіюють чужі номери, займаючись плагіатом.

Як відомо, плагіат (від латинського *plagium* — викрадаю) — навмисне присвоєння авторства на чужий здобуток літератури, науки, мистецтва, винахід або раціоналізаторський винахід (повністю або частково). За такі дії передбачена карна й громадська відповідальність.

Згідно зі ст. 50 Закону “Про авторське право та суміжні права”, плагіат — це “оприлюднення (опублікування), повністю або частково, чужого твору під іменем особи, яка не є автором цього твору”. Оприлюднення означає створення можливості

ознайомлення з твором інших осіб шляхом опублікування, публічного виконання, публічного показу, публічної демонстрації, публічного оповіщення тощо.

На практиці виділяють такі види плагіату, як:

- копіювання чужої роботи (як без, так і з відомою) та оприлюднення її під своїм іменем;
- представлення суміші власних та запозичених у інших аргументів без належного цитування джерел;
- перефразування чужої роботи без належно оформленого посилання на оригінального автора або видавця.

Проблема плагіату в освітній та науково-дослідницькій діяльності останнім часом набула особливої гостроти. Плагіат став предметом дискусій вчених, політиків, урядовців і, звичайно ж, викладачів і студентів. Оскільки плагіат, або, як його ще називають у європейському світі, “недобросовісне запозичення”, це соціальна категорія, і цілком зрозумілим є його поширення практично у всіх країнах світу, з певними кількісними та якісними особливостями [5].

Стосовно циркового мистецтва, плагіатом може вважатися повне чи часткове копіювання (окремих авторських трюків, комбінацій) оригінального номера, створеного іншим виконавцем, за цих умов виникають складності з закріплення авторського права виконавця та винахідника трюків, знову ж таки через недостатню нормативно-правову базу щодо циркового мистецтва.

Проте аналогічна проблема існує не лише в Україні.

У країнах ЄС питання авторського права також є важливим фактором для артистів цирку. Директива Ради Європейського Парламенту 1992р. [8] “Про права на оренду та права на кредитування” поширює захист інтелектуальної власності виконавців, хоча конкретні посилання на циркових артистів не надаються. Визначення в статті 3 Римської конвенції 1961 року “Про захист виконавців, виробників фонограм та організацій мовлення” можна тлумачити як такі, що охоплюють циркових артистів: “Виконавці включають акторів, співаків, музикантів, танцюристів та інших осіб, які діють, співають, декламують, грають, іншими словами виконують літературні чи художні твори” [8]. Стаття 9 стосовно артистів вар’єте та цирку тієї самої Римської конвенції говорить: “Будь-яка держава може, від-

повідно до своїх внутрішніх законів і правил, поширювати захист, передбачений цією Конвенцією, на артистів, які виконують не лише літературні та художні твори”.

У 1980 році ЮНЕСКО порадила державам-членам “...наскільки це можливо забезпечувати систему, яка гарантує виняткові моральні та матеріальні права виконавців (...), це означає, зокрема, встановлення прав виконавців, у тому числі артистів цирку і вар’єте” [9, 66]. На дипломатичній конференції ВОІВ (Всесвітньої організації міжнародної власності), яка відбулася в 1996 році, була обговорена можливість поширення Римської конвенції на циркових артистів. Однак таке рішення не було прийняте.

У Франції, Великобританії та Бельгії циркові артисти підпадають під захист закону про авторські права як “виконавці”. У Німеччині захист авторських прав артистів цирку виділяється в деякій мірі окремо. Д-р Адріан Штайнер (Європейський колоквіум циркової культури, листопад 2001 року) [8] пояснює, що існує “проблемна сфера захисту” для артистів цирку, і це можна визначити лише в кожному окремому випадку. Виробництво циркового номеру повинне бути індивідуальною, а не колективною власністю, щоб кваліфікувати його як твір мистецтва. Тут зауважується щодо відмінності артиста як виконавця та артиста як творця. На думку Адріана Штайнера, “чим менше застосовується суто технічна складова, тим більше творчого простору для артиста задля створення оригінального трюку і, таким чином, більше правових підстав для захисту авторських прав на винахід цього трюку”. Тому проблема захисту авторських прав не настільки складна в області сучасного цирку, який поєднує в собі інші форми мистецтва. Але, крім того, у більшості країн Європи існує проблема відсутності правового захисту торгової марки цирку.

У Данії авторське право може бути визначене як положення, що регулює доступ до використання творчої роботи та виступів виконавця. Артисти отримали захист згідно із законом 1961 року (з доданими до нього в 1995 році уточненнями) про авторські права на літературні та художні твори, проте цей захист, зазвичай, не застосовується до циркових артистів, хоча Спілка артистів Данії продовжує працювати задля врегулювання цього питання десятиріччями. Що стосується циркового артиста як творчого митця, тобто коли артист ство-

рив свій власний номер, хореографію та інше, він користується захистом як автор за Законом про авторські права.

Німеччина не має жодного спеціального законодавства про захист авторських прав для цирків та циркових артистів. Там, де артист винайшов та розробив сам “номер”, він має певне авторське право згідно з німецьким законом про авторське право. У деяких випадках артист може вимагати заборону на підставі імітування. Однак на практиці це важко довести. Враховуючи велику кількість цирків та артистів, не дуже легко визначити, хто насправді є “духовним батьком” певного номера.

На думку В. О. Барінова, “в цирку не може бути абсолютної повторюваності номерів, повної їхньої відмінності та цілковитої тотожності. Окрім того, що артист індивідуальний у своїй виконавській майстерності, він ще використовує досвід інших поколінь артистів, що виражається у формі й у деяких особливостях поведінки” [6]. Проте на практиці теоретичні висновки іноді мають протилежний бік, і підтвердженням цьому є велика кількість циркових номерів, у яких скопійовані трюки, трюкові комбінації й навіть хореографічні та пластичні рухи. Деякі виконавці вдаються до часткового, деякі до повного копіювання, і, зважаючи на досвід інших, зокрема європейських, країн, зрозуміло, що інструментів і критеріїв визначення авторського права в цирковому мистецтві практично не існує. Використання досвіду поколінь інших артистів, сучасні “епігони” розуміють буквально. Однією з причин подібної тенденції є те, що творча фантазія виконавців вичерпується, існує хибне уявлення, що все, що може створити людина, вже кимось створене, і, замість того, щоб розвивати в собі “надможливості” й доводити, що немає меж досконалості, простішим шляхом здається повне відтворення творчості попередників та колег у власній роботі.

Слід зазначити, що негативно на мистецьку складову артиста цирку з її унікальністю й неповторністю впливає Інтернет, за допомогою якого доступними для вільного пошуку в мережі, перегляду та завантаження стають практично будь-які номери, що уможливує відтворення й повторення їх практично повністю. І всевітня мережа постійно поповнюється новим контентом. А зважаючи на безкарність для копіювальників і беззахисність винахідників оригінального творчого контенту,

явище “крадіжки” чужих ідей та номерів набуло загрозливих для мистецтва масштабів.

В Україні в кількісному вираженні циркова виконавська діяльність представлена великою кількістю залучених до циркової справи осіб, серед яких як професійні артисти, так і аматори, які досить часто також виступають на професійній сцені. Для артиста-аматора немає нічого ганебного в тому, щоб відтворити номер професіонала, який успішно працює десь за кордоном, заробляє солідні гонорари й начебто не переймається тим, що хтось копіює його номер у “народному” цирку чи в провінційній цирковій студії. Проте незабаром трапляється, що аматор, повторивши чужий номер, усвідомлює себе також талановитим артистом і може спробувати свої сили на професійній арені. За допомогою Інтернету можна в кілька “кліків” завантажити відео, зробити його доступним для перегляду в будь-якій частині світу і спробувати знайти роботу з новоствореним “власним” номером. Так з’являється “плагіат”, і артист, який колись витратив час і доклав великих зусиль до створення свого номера зі здивуванням бачить, що в Інтернеті вже є кілька його копій, причому він абсолютно нічого не в змозі зробити, окрім як відчувати несправедливість та розчарування. Трапляються випадки, коли “артисти-копіювальники” згодом потрапляють на фестивалі й конкурси циркового мистецтва й навіть займають там призові місця. Людині властиве прагнення до вдосконалення й бажання отримання чогось більшого від життя: вона починає наслідувати й копіювати більш талановитих і успішних колег. Іншими словами — навчатися чому-небудь. Деякі люди, які пізнали нові ремесла, починають створювати власні твори, використовуючи накопичений попередніми поколіннями досвід, а інші так і залишаються неспроможними до творчої діяльності. Часто саме такі люди намагаються чужу працю видавати за свою, щоб не здаватися гіршими за інших або просто заробити на цьому [4].

Окрім проблеми плагіату та захисту авторських прав, перед українським і світовим цирковим мистецтвом гостро стоїть проблема професійності та професіоналізму. Доступність залучення пересічної людини до опанування циркових дисциплін несе загрозу мистецькій цінності циркового мистецтва. Кількісні показники виступів постійно зростають, проте якість втрачається.

Не всі виконавці, які публічно демонструють

свої номери, вважаються професіоналами й відповідають високим стандартам української циркової школи. На жаль, в Україні не існує сертифікації, атестації, тобто перевірки рівня кваліфікації та професійності циркових артистів. Наразі немає й чітких критеріїв визначення професійності, як бракує й досвідчених кваліфікованих фахівців, які були б здатні об'єктивно й неупереджено визначити, чи має мистецьку цінність той чи інший номер і чи здатен той чи інший виконавець бути носієм мистецтва. Якщо за часів Радянського Союзу для того, щоб влаштуватися на постійній основі в циркову організацію потрібно було мати професійну освіту або ж продемонструвати свій номер художній раді, яка складалася з фахівців, а виступати можна було лише представляючи відповідну організацію, то в теперішній час, з одного боку, артисти отримали значні можливості самореалізації й вільного вибору занять улюбленою справою за власним смаком та вподобаннями, а з іншого боку, будь-хто може назвати себе артистом цирку, і ніякого контролю якості не існує.

Кількість людей, які в той чи інший спосіб намагаються опанувати циркові номери в Україні, постійно зростає. Окрім Київської академії естрадного та циркового мистецтв, вищого навчального закладу, де професійно навчають цирковим дисциплінам, багато людей опановують цирк у студіях та навіть самотужки в атлетичних залах. Здається, що така масова любов та захоплення цирком є позитивним явищем і ознакою здорової нації, але зворотною негативною стороною “аматорства” є тенденція, коли, не отримавши кваліфікованої освіти та підготовки, під впливом примарного уявлення про високі гонорари та легке життя, невідгодувана людина починає підкорювати “цирковий Олімп” у якості “професійного” артиста. Це є нормальним явищем з економічної точки зору, проте дуже шкодить якості циркового мистецтва.

Наприклад, для того щоб стати артистом класичного балету, потрібні роки професійного навчання, і, лише здобувши фахову освіту в хореографічному училищі чи академії, можна влаштуватися на роботу до театру класичного балету; музикант у симфонічному оркестрі також має закінчити музичне училище, консерваторію чи академію, артист драматичного театру — театральний інститут чи університет. Без фахової освіти влаштуватися й отримати посаду в професійній трупі неможливо.

Артист цирку, зрозуміло, теж має бути випускником профільного вузу, проте деякі “артисти” стверджують, що стали професіоналами після року тренувань у залі, і вони справді виступають для глядачів. Звичайно, є талановиті від природи люди, які здатні досить швидко опанувати певний цирковий номер на гідному рівні, проте це радше виняток, тому в результаті маємо величезну кількість випадкових людей, які називають себе цирковими артистами, проте ними не є. Питання їх працевлаштування вирішується організаціями не вибагливими до професійного рівня, як-то численні нічні клуби та навіть деякі цирку. Звичайно, після перегляду циркових номерів, створених людьми, які не отримали необхідної професійної підготовки, розчаровані глядачі починають негативно сприймати циркове мистецтво в цілому. Побачивши один раз циркову програму низької якості, глядач імовірно не піде до цирку наступного разу, навіть якщо це буде зовсім інша програма з професійними артистами. Це означає, що майстри, які мають чим вразити і здивувати, не зможуть цього зробити через непрофесійність попередників. Як наслідок, професійний цирк утрачає імідж і прибуток, що має негативний вплив на розвиток циркового мистецтва.

Проблема перенасиченості мистецького ринку, в тому числі сфери циркового мистецтва, неякісним творчим продуктом і неможливості контролю та регулювання якості існує не лише в Україні. У культурному просторі Європи майже поряд співіснують циркові шоу найвищого рівня з номерами, на підготовку яких професійні артисти витрачають роки, та ті, в яких показують номери дуже низької якості, серед яких, досить часто, зустрічаються жалюгідні спроби відтворення талановитих оригінальних номерів.

У сучасній культурній галузі одночасно із процесом популяризації та масовим захопленням цирком відбувається процес маргіналізації, знецінення мистецьких цінностей. Особливо це відчутно в професійному цирковому артистичному середовищі. Як наслідок, падіння престижу циркового мистецтва, професії циркового артиста. Численні “талант-шоу” на телебаченні захоплюють циркових артистів до безкоштовної участі у своїх проектах, начебто заради реклами та подальшого просування, але, побачивши новий номер по телевізору, одразу з'являються охочі його повторити. Показовим прикладом подібної практики є перемога учасни-

ці з номером пісочної анімації Ксенії Симонової в першому сезоні проекту “Україна має талант” на каналі СТБ. Вид мистецтва, який представила виконавиця телеглядачам не був відомим широкій публіці, був відносно новим і майже не застосовувався в шоу-програмах того часу. Але телебачення й Інтернет швидко зробили справу популяризації цього мистецтва, і буквально протягом наступного року з’явилися десятки артистів, які почали виступати в цьому жанрі, наслідуючи переможницю українського талант-шоу. Номери пісочної анімації стали демонструватися майже на кожному корпоративному заході, їх почали використовувати й під час циркових вистав, шоу-програм вар’єте. У мережі Інтернет почали масово з’являтися навчальні посібники, відео-уроки, відкриваються студії з навчання цього жанру. Відео виступів різних виконавців стали доступними до масового перегляду. Ефект новизни й оригінальності швидко зник, а згодом ослабла зацікавленість цим жанром.

Сьогодні до мистецтва пісочної анімації залучена така кількість приблизно однакових за творчими можливостями виконавців, що постає питання, а чи справді для цього потрібен талант і чи була перемога учасниці “Україна має талант” справедливою? Тим більше, що наступного року після перемоги в Україні, в аналогічному шоу на російському телебаченні, українська переможниця не змогла потрапити до фіналу, навіть попри те, що використовувала у своїх композиціях зворушливий сюжет на тему Великої Вітчизняної війни, який легко знаходив

шлях до душ і сердець публіки. Пісочна анімація синтезує в собі водночас кілька видів мистецтв, і визначити авторське право в цьому видовищному жанрі практично неможливо, тому цей випадок є яскравим прикладом перетворення “витонченого мистецтва” на елемент поп-культури. У цирковому мистецтві подібні ситуації мають місце майже в усіх жанрах.

Висновки. Проблема авторського права та плагіату в галузі мистецтва, зокрема циркового, гостро стоїть перед цирковим співтовариством, зачіпаючи інтереси виконавців індивідуальних номерів, режисерів, постановників масштабних шоу-програм і циркових вистав. Зважаючи на особливості та відмінності мистецтва цирку від інших видів мистецтв, складності визначення оригінальності циркового мистецького твору і фіксації права автора певного мистецького винаходу, можна констатувати, що очевидного і швидкого вирішення цієї проблеми на сьогоднішній день не існує. Майстри, обдаровані й талановиті творчі особистості продовжать створення нових трюків, трюкових комбінацій та композицій, а решта, на жаль, і далі вдаватиметься до копіювання й відтворення чужої творчості у власній роботі. Проте, треба сподіватися, що із науково-технічним та інтелектуальним розвитком суспільства виникнуть нові можливості встановлення авторських прав і захисту від плагіату в галузі мистецтва й у митців цирку з’явиться більше повноважень та можливостей захисту своєї творчості.

Література / References:

1. *Барінов В. А.* Феномен цирка в современной культуре. *Общественные науки и современность*. Москва, 2012. № 3. С. 168–176.
2. Закон України “Про авторське право і суміжні права”. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/3792-12> (дата звернення: 10.09.2018).
3. Конституція України. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр> (дата звернення: 10.09.2018).
4. *Побіженко В. В., Побіженко І. А.* Плагіат, як чинник зниження якості освіти. *Системи обробки інформації*. Харків, 2011. випуск 8 (98). С. 310–313.
5. Проблема плагіату в Україні. *Персонал Плюс*, №3 (622) 16 — 22 лютого 2016 року. URL: <http://www.personal-plus.net/622/10164.html> (дата звернення: 10.09.2018).
6. *Прохоров А. В., Барінов В. А.* Цирк — объект философского анализа. *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки*. 2011. № 4 (20). С. 57–68.
1. *Barynov V. A.* Fenomen tsyrka v sovremennoi kulture. *Obshchestvennye nauky y sovremennost*. Moskva, 2012. № 3. P. 168–176.
2. Zakon Ukrainy “Pro avtorske pravo i sumizhni prava”. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/3792-12> (Last accessed: 10.09.2018).
3. Konstytutsiia Ukrainy. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254k/96-вр> (Last accessed: 10.09.2018).
4. *Pobizhenko V. V., Pobizhenko I. A.* Plahiat, yak chynnyk znyzhennia yakosti osvity. *Systemy obrobky informatsii*. Kharkiv, 2011. vypusk 8 (98). P. 310–313.
5. Problema plahiatu v Ukraini. *Personal Plus*, №3 (622) 16–22 liutoho 2016 roku. URL: <http://www.personal-plus.net/622/10164.html> (Last accessed: 10.09.2018).
6. *Prokhorov A. V., Barynov V. A.* Tsyрк — obekt fylosofskoho analyza. *Yzvestiya vysshykh uchebnykh zavedenyi. Povolzhskiy rehyon. Humanytarne nauky*. 2011. № 4 (20). P. 57–68.

7. Цивільний кодекс України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2003, №№ 40–44, ст.356. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/435-15> (дата звернення: 10.09.2018).
8. The situation of the circus in the EU Member States (Working Paper) European Parliament Education and Culture Series, 2003. URL: [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET\(2003\)326724_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET(2003)326724_EN.pdf) (дата звернення: 10.09.2018).
9. 1980 Recommendation concerning the Status of the Artist. URL: <https://en.unesco.org/creativity/governance/status-artist> (дата звернення: 10.09.2018).
10. Council Directive 92/199/EEC of 19 November 1992 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the filed of intellectual property (OJ L 346, 27.11.1992).

7. Tsyvilnyi kodeks Ukrainy. Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy (VVR), 2003, №№ 40–44, st.356. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/435-15> (Last accessed: 10.09.2018).
8. The situation of the circus in the EU Member States (Working Paper) European Parliament Education and Culture Series, 2003. URL: [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET\(2003\)326724_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET(2003)326724_EN.pdf) (Last accessed: 10.09.2018).
9. 1980 Recommendation concerning the Status of the Artist. URL: <https://en.unesco.org/creativity/governance/status-artist> (Last accessed: 10.09.2018).
10. Council Directive 92/199/EEC of 19 November 1992 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the filed of intellectual property (OJ L 346, 27.11.1992).

Поспелов Олег Александрович

Авторское право в современном цирковом искусстве

***Аннотация.** Проблема приобретения, закрепления и защиты авторского права на оригинальное произведение циркового искусства является существенной и осязаемой для многих артистов цирка. В статье исследуется состояние авторского права в цирковой отрасли, проблемы плагиата и профессионализма в исполнительском искусстве артистов цирка. Рассмотрены законодательство и нормативно-правовая база по этим вопросам в Украине и в европейских странах. Исследованы причины сложности применения базовых норм законов к цирковому искусству. Подчеркнуто, что артист цирка является создателем своего номера, и, как изобретатель, требует юридической защиты индивидуального художественного произведения, несмотря на то, что в цирковом искусстве очень трудно доказать и юридически обосновать индивидуальные особенности трюка.*

***Ключевые слова:** цирк, искусство цирка, артист цирка, авторское право, плагиат.*

Oleg Pospelov

Copyright in the Contemporary Circus Art

***Summary.** The article is dedicated to the research of the problems of obtaining and protecting copyright in the circus industry, the problem of plagiarism in circus art, and the problem of professionalism in the circus performing arts.*

Lately, the problem of plagiarism and copyright protection has been given a lot of attention, because this problem directly or indirectly affects many spheres of life and human activities.

In Ukraine, the guarantees of copyright protection are enshrined in Article 54 of the Constitution, which defines the legal protection of copyright and freedom of literary, artistic, scientific and technical creativity, protection of intellectual property, their copyright, moral and material interests arising in connection with various types of intellectual activity. The Copyright is regulated by the Law of Ukraine "On Copyright and Related Rights".

In Ukraine there is no special Law on Circuses. Because of that there are some difficulties with the application of the Law on Copyright to Circus Arts, in particular to the original stunts, acts and show programs created by circus performers and directors.

The circus performer as a creator of the original act needs legal protection of an individual artistic creation, but it is very difficult to prove and legally justify the individual features of a certain stunt in the circus art. Another performer may bring some small changes to the same trick, and declare it as his original one, and even prove that it differs from the one created by another artist. In the Circus Art, the reproduction and copying of stunts is more in the field of ethics than of legal issues. But even having proved the originality of the trick and

legally establish the copyright, it is virtually impossible to enforce the law, taking into consideration the geographical spread of the Circus Art.

Recently a large number of practically identical acts in all Circus genres have been produced; and it is hard to realize who is an original creator of the certain act. This is a very sensitive problem for the artists who create new tricks and move forward the progress in circus art, while other performers just repeat and copy other people's acts, engaging the plagiarism.

In Circus, plagiarism can be considered as a full or partial (separate tricks, combinations of tricks) copying of the original act created by another performer. There are certain difficulties in enforcing the copyright by the performer as a creator of his tricks, due to the lack of legal and regulatory basis applicable to the Circus.

In the EU, copyright issue is also an important factor for circus artists.

A 1992 Council Directive On Rental Right and Lending Right extends the protection of intellectual property to performing artists, although no specific reference is made to circus artists. However, the definition in Article 3 of the 1961 Rome Convention For the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organizations could be interpreted as including circus artists: "performers include actors, singers, musicians, dancers, and other persons, who act, sing, deliver, declaim, play in, or otherwise perform literary or artistic works".

In France, the UK and Belgium, circus artists are covered by copyright protection as "performing artists".

In Denmark performing artists gained protection under a 1961 law (amended in 1995) on the copyright to literary and artistic works, but this protection is normally considered not to be applied to circus artistes, although the Danish Artists Union has been working hard for such protection for decades.

Germany does not have any specific legislation on copyright protection for circuses and artistes. Where an artiste has invented and developed an 'act' himself, he has a certain copyright under German copyright law. In some cases, he can ask for an injunction on the grounds of imitation. In practice, however, this is hard to prove. Given the large number of circuses and artistes it is not very easy to identify which artiste is in fact the "spiritual father" of a particular act.

The problem of copyright and plagiarism is very acute in the circus community, affecting the interests of performers, directors. The peculiarities and differences of the art of the circus from other types of arts cause the complexity of determining the originality of the circus artistic work and enforcing the legal copyright of the creator of a certain artistic piece. There is no obvious and quick solution of this problem today. The talented creative individuals will continue to create new tricks, stunts and acts, while the others will, unfortunately, continue to copy and reproduce others' creativity in their own work. However, with the scientific, technological and intellectual development of the society, new opportunities will develop, and, hopefully, circus artists will have more rights and opportunities to protect their creativity from unfair rivals in the future.

Key words: circus, circus art, circus actor, copyright, plagiarism

ІГРОВИЙ ТЕЛЕСЕРІАЛ ЯК СПЕЦИФІЧНА ФОРМА ПУБЛІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мазепа

Андрій Олегович

аспірант, Київський
національний
університет культури
і мистецтв

Мазепа

Андрей Олегович

аспірант, Киевский
национальный
университет культуры
и искусств

Andrii Mazepa

post-graduate student,
Kyiv National University
of Culture and Arts

Анотація. Стаття присвячена проблемі ролі й місця телесеріалу в сучасній публічній комунікації. Розкриті основні принципи побудови постмодерного телевізійного простору, визначено його специфіку як елемента культурної політики. Показано, що телесеріал є одним з основних факторів у побудові “картини світу” глядача. Обґрунтовано роль телесеріалу як системоутворювального фактора сучасної публічної комунікації в царині вітчизняного телевізійного простору. Доведено, що сутність телесеріалу полягає в трансляльній функції, яка спрямована на перетворення природи, суспільства, самої людини. Окрім того, телесеріали є текстами масової культури й комунікації, у яких репрезентується специфіка їхнього сучасного постмодерного стану.

Ключові слова: телесеріал, телепростір, публічна комунікація, постмодерн, культура.

Постановка проблеми. Сьогодні відбувається глибока трансформація всіх аспектів життя сучасної людської цивілізації, збільшується роль інформаційно-комунікаційних технологій як засобу прискорення темпів глобальної інтеграції та інструменту впливу на різноманітні сфери — політику, масову свідомість, культуру тощо.

Розвиток інформаційно-культурного простору стає фактором потужного впливу на суспільство, перш за все на молодь. Тим самим посилюється значення соціально-психологічних і культурно-інформаційних аспектів глобалізації. Й особливе місце тут посідає проблема ігрових телесеріалів як сучасної форми телемистецтва й публічної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання впливу телебачення як засобу масової комунікації на культуру й людину вперше розглянуте в працях канадського філософа й культуролога М. Маклюєна, який у 60-х роках ХХ століття започаткував дослідження інформаційного суспільства. Його роботи “Дослідження комунікацій” (1960), “Розуміння медіа: зовнішні розширення людини” (1961), “Війна і мир в глобальному селі” (1968), “Культура — наш бізнес” (1970) стали класикою у вивченні телевізійної культури.

Вивченням телебачення в контексті постмодерну займалися Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Бодріяр, А. Кроуер, Д. Кук, Ф. Джеймсон. Постмодерністські дослідження вказують на ілюзорність того, що відбувається на екрані та, водночас, розглядають феномен

“відсутності телеглядача”, який, своєю чергою, веде до безвідповідальності.

Критика телевізійної культури є наслідком критики масової культури, розвиненої в студіях представників франкфуртської школи Т. Адорно і Г. Маркузе, й визначається негативними оцінками телекультури, виходячи із специфіки телебачення, виявленої Маклюеном. Зокрема, дослідником С. Г. Кара-Мурзою критикується використання маніпулятивної здатності телебачення, а Гі Дебором показується посилення ролі симулякрів у сприйнятті сучасної дійсності.

У семіотичних і структуралістських (постструктуралістських) дослідженнях телебачення показано, що телевізійна культура є продуктом розвитку семіотичних систем з особливою, замкненою на себе, сформованою за власними законами реальністю.

До фундаментальних праць слід віднести роботи Ю. Хабермаса і Н. Лумана, де розглядаються комунікативні процеси людської діяльності та роль комунікації у взаємодії між підсистемами “життєвий світ” і “суспільна система”, що є фундаментом для подальших досліджень телевізійної культури в цілому та телесеріалів зокрема.

З останніх досліджень можна вирізнити роботу Т. О. Полякова та В. Д. Демченко [10], проте й там також відсутні системні дослідження щодо специфіки ролі телесеріалу в публічній комунікації.

Отже, актуальність статті визначається недостатньою вивченістю структури і змісту сучасного телесеріалу, що є публічною основою комунікації. У науковому дискурсі відсутні роботи, що дозволяють осмислити телесеріал як частину загальнокультурного медійного простору й сприяють виявленню семіотичних кодів, що визначають єдність сфери публічної комунікації.

Метою статті є дослідження ролі телесеріалу як системоутворювального фактора сучасної публічної комунікації в царині вітчизняного телевізійного простору.

Виклад основного матеріалу. Сучасні гуманітарні знання, які базуються на ідеї діалогізму індивідуума з навколишнім світом, не можуть не проявляти інтерес до феномену сучасного телемистецтва. Й тут особливе місце належить такому явищу як ігровий телесеріал. Телесеріал формує духовний (ціннісний) світ, що становить практичну важливість обговорення сучасного україн-

ського телебачення як феномена комунікації. За час свого існування телебачення породило нові культурні форми, сформувало не одне покоління, яке виросло на цінностях, що розповсюджуються телебаченням.

Сфера впливу телебачення зараз настільки велика, що поняття “телебачення” й “телевізійний простір” уже не відповідають зміненій реальності (П. Вірлію [2]). Усупереч повсякденному сприйняттю телебачення як засобу дозвілля, стає актуальним проведення культурної політики, спрямованої, насамперед, на зміну ставлення до телевізійної культури в самого телеглядача. Сьогодні відсутнє адекватне сприйняття телевізійної культури, яке відповідає уявленню сучасної телевізійної культури як засобу доступу до необхідної інформації і є однією зі сфер дозвілля. Таке сприйняття передбачає усвідомлення всієї серйозності впливу телевізійної культури на систему цінностей і психіку людини.

Щоб правильно зрозуміти місце сучасного телесеріалу в публічній комунікації, слід звернутися до більш узагальнювального поняття — “культура”. Дослідники та вчені дають різні визначення цій дифініції. Так, Є. Тайлор характеризує культуру як “комплекс, що містить знання, вірування, мистецтва, закони, мораль, звичаї й інші здібності та звички, знайдені людиною як членом суспільства” [13, 125]. Л. Уайт відзначає, що культура являє собою “організацію різноманітних явищ — матеріальних об’єктів, тілесних актів, ідей і відчуттів, які складаються з символів або залежать від їх вживання” [14]. На думку Є. Соколова, “культура в сучасному розумінні є сукупність матеріальних і духовних предметів людської діяльності” [12].

Б. С. Єрасов визначає культуру як “систему духовного виробництва, що охоплює свідомість, зберігання, розповсюдження й споживання духовних цінностей, поглядів, знань і орієнтацій — усе те, що складає духовний світ суспільства і людини” [5, 13].

Погоджуючись з вищенаведеними визначеннями, можемо зробити висновок, що культура являє собою систему компонентів, які відображають історично визначений рівень розвитку суспільства, його творчого потенціалу та здібностей, що, своєю чергою, виражені у формах організації життєдіяльності людини та створення нею матеріальних та духовних цінностей.

Культура виконує дві головні соціальні функ-

ції: вона служить задоволенню тих різноманітних потреб, які виникають у людини як надприродної істоти, і вона формує ці потреби й способи їх задоволення [6, 41].

Українській дослідник-лінгвокультуролог Р. Кісь пропонує розглядати культуру як певне “символічне середовище із притаманною йому семіосферою” [7, 10].

За Н. В. Барною, основна репрезентативна форма культури — це спосіб, яким культура висловлює найбільш важливі для себе світоглядні ідеї; можна сказати, що саме в межах такої форми екзистенція культури проявляє себе найбільш повно. Найчіткіше формулюються цілі та цінності культури, виникає той образ світу, який ця культура вважає справжнім. Можна сказати, що концентрація творчої енергії культури є найбільш високою, — принаймні, тієї “частини” енергії, яка пов’язана саме з духовним (нематеріальним) типом діяльності [1].

Сьогодні в Україні до репрезентативних форм культури ставляться певні вимоги: сама форма має бути “промовистою” та мова створення сучасних форм мистецтва має бути високопластичною й водночас складною й виразною.

Досвід європейської історії доводить, що способи і форми самовираження культури є досить розмаїтими: будь-який різновид мистецтва як культурна форма може здобути в самосвідомості тієї чи іншої культури якнайвище екзистенціальне значення. Проте, позачасових, незмінних, сталих оцінок і пріоритетів у мистецтві немає: культура є надбанням історії, а відтак — усе, що в ній існує, має тимчасовий, плінний характер. Відповідно, відсутні й постійні основні форми репрезентації культури — тут мова може йти про динаміку зміни форм. На різних історичних етапах свого становлення культурна екзистенція знаходить різні шляхи своєї репрезентації.

Сутність ідеї, яка постулює реальність існування основних форм самовираження культури, полягає у тому, що, насамперед, культурний простір має ієрархічну структуру, й по-друге — поняття культурного простору тісно співвіднесене з поняттям “стиль культури”.

Для вирішення цієї проблеми чільною є ситуація релятивізму, що означає, що самі поняття “форма культури”, “стиль культури” і поняття “культури як такої” не мають остаточного теоретичного осмислення, а співвідносяться із аксіоматичним смисло-

вим ядром культурології. Наявність у культурній традиції особливого стилю радше слід віднести до царини людської інтуїції, ніж до сфери прагматичного. Усі теоретичні обґрунтування ідеї культурного стилю та його похідних є конкретизацією часткових виявів інтуїтивного сприйняття того чи іншого культурного надбання і мають значення в межах конкретного історичного періоду.

Як відомо, виробництво телесеріалів має дві сторони: наочну й процесуальну. По-перше, воно охоплює способи опредмечування людиною своїх сутнісних сил у створюваній нею “другій природі” і способи розпредмечування; по-друге, ця наочність і є сполучною ланкою в ланцюжку цих процесів.

Спроможність визнавати прекрасне як чистий феномен заснована на інтерсуб’єктивній послідовності інтенціональних актів, ідентичній феноменологічній редукції або дуже схожій на неї. Зауважимо, що чисте споглядання не має під собою ніякого інтенціонального або конкретного за значенням спрямування акту, що навмисно закладений до об’єкта художником. Про це казав у своїх студіях М. Мерло-Понті. “Око бачить світ і те, чого бракує світу, щоб бути картиною, і те, чого не вистачає картині, щоб бути самою собою, і фарбу на палітрі, якої чекає полотно, і воно бачить один раз написану картину, що заповнює всі ці недоліки й відповідає на всі ці потреби, і картини інших художників — інші відповіді на інші очікування” [8, 18], — зазначав він.

Слід додати, що навіть пересічна людина, яка не претендує на звання експерта в якійсь сфері мистецтва, здатна бачити прекрасне. Проте, міра сприйняття прекрасного в пересічній людині й експерта різна та залежить від естетичного сприйняття. Це підтверджується дослідженням про сприйняття твору мистецтва Г. Дадамян, Д. Дондурей, Л. Невлер, які виокремлюють “художній” тип сприйняття на протилежність “повсякденному” [4]. Вчені, звісно, мають на увазі тип сприйняття витворів мистецтва експертом-мистецтвознавцем, колекціонером тощо. Характерні відмінності цього типу сприйняття, на їхню думку, такі: експерт “...орієнтований на осмислення системи художніх значень даного твору мистецтва, його неповторності тощо”, він фіксує безліч окремих ознак, що розташовуються на цій гіпотетичній шкалі, “на якій відзначається ступінь інтенсивності ознаки або її відсутність”. За розбіжності оцінок мистецтвознавців “самі критерії

оцінок існують у тому самому просторі художнього осмислення твору мистецтва” [4, 212]. Саме тому не можна не погодитися і з О. Плотницькою, яка слушно зауважує, що “художні емоції мають тісний зв’язок з життєвими емоціями, але суттєво відрізняються двома принципами: їх дії не спрямовані безпосередньо на навколишній світ та мають позитивне забарвлення. Життєва емоція проявляється у фізичній дії, а художня — в образі, фантазії” [9].

Усі сучасні держави пройшли шлях становлення національної ідеї, або ідеї національної держави. Вона стає безперечним позитивним фактором, що має здатність консолідувати людей різного етнічного походження й різних конфесій. “Культурний націоналізм” теж має потужний потенціал як чинник соціальної мобілізації й консолідації на рівні суспільства. Етнонаціональна культура — віра, мова, фольклор, реальна історія й багато чого іншого — усе це не тільки створює високе мистецтво, але й забезпечує спільність світовідчуження багатьох людей, перетворюючи їх у єдиний народ.

Проте картина світу породжує й усі інші елементи свідомості й поведінки людини. Власне кажучи, людина — це її картина світу: якщо її стерти й замінити іншою — дана людина зникне, і перед нами буде зовсім інша людина. Загальнонаціональна картина світу — це ментальна конструкція, що ґрунтується на певній, у значній мірі традиційній для кожного народу ієрархії цінностей і містить у собі певні архетипи, символи, змісти, образи, ідеї, ідеали, норми тощо [3]. За К. Б. Соколовим, картина світу є “базисом будь-якої людської культури”; її “розгортання у всіх видах діяльності і є культурним життям соціуму” [12]. Якщо б держава, здійснюючи культурну політику, впливала на первинні елементи культури й соціуму, був би тотальний контроль над свідомістю й поведінки усіх, хто живе у даному суспільстві, що є елементом абсолютного тоталітаризму.

Узагальнено картину світу, яка продукується телесеріалами, можна уявити як те, що початково йде від самої людини, як плід її буття, фантазій, реалізації думок і здійснення перетворювальної діяльності. Феномен світу, що пізнається через серіал, постає для особистості передусім так, як виступає для неї “мова” видовища (як семіотичне явище).

Медіакultura — це феномен епохи Модерну, пов’язаний з появою масової, тиражованої культури, заснованої на синтезі техніки і творчості. Цьому

явищу канадський соціолог М. Маклюєн дав визначення “медіа” (від латинського “*media*” — посередник). Серед медіаінновацій індустріальної епохи, що зумовили появу масової аудиторії, виділяються багатотиражний друк (газети, журнали), фотографія, телеграф, телефон, радіо, кіно, трохи пізніше — телебачення, телесеріали. Отже, медіакultura — це сукупність інформаційно-комунікативних засобів, це також сукупність матеріальних й духовних цінностей у сфері медіа, що історично склалася, система їх виробництва і функціонування. Телесеріал з позицій медіакultури — це знакова система з власною “мовою” і “кодами” передачі реалій дійсності. Він містить в собі культуру передавання і сприйняття інформації; він є одночасно й показником розвитку особистості, здатної усвідомлювати, аналізувати та оцінювати медіатекст, засвоювати отримувани за його допомогою нові знання тощо.

Поява комерційної моделі мовлення в 1990-і роки означала, що замість ідеологічно витриманих пропагандистських передач в ефірі мають з’являтися програми, які залучають максимально широку аудиторію. Незважаючи на очевидність подібної моделі, вибудовування такої сітки передбачало, що наявна досі просвітницька практика за допомоги засобів масової інформації мала бути замінена на політику розваг, і найпростішим рішенням було звернення до зарубіжного досвіду.

Саме цими причинами була обумовлена “постмодернізаційна революція” у вітчизняному виробництві телесеріалів, яка змінила економічну основу суспільства, характеристику соціально-культурного середовища, його духовно-психологічну атмосферу. Зникли стереотипи старої ідеології, під впливом нових вимог часу почався процес формування нових соціальних відносин, цінностей та інститутів, стала можливою реалізація цивільних прав і свобод. І тут одним з найважливіших факторів модернізації телепростору виявився телесеріал, що, як явище інформаційної епохи, виступає потужним каталізатором багатьох соціальних процесів, що вплинули на політичний і економічний розвиток суспільства. Як культурологічна та мистецтвознавча категорія, телесеріал зайняв належне місце в ієрархії соціокультурних феноменів, будучи потужним засобом сучасної комунікації.

Телевізійний серіал є яскравою ілюстрацією думки В. С. Саппак про ТБ, як про вид “синтетичного мистецтва”, яке орієнтоване на задоволення

інтересів і потреб масової аудиторії [11]. Це дозволяє розглядати телебачення в якості публічного комунікаційного простору, в межах якого яскраво проявляють себе закони масової культури.

Опинившись під пресом ключового функціонального принципу масової культури — рентабельності, об'єкти художньої комунікації стали приречені на те, щоб передбачати аудиторні очікування, які, своєю чергою, багато в чому формуються ЗМІ. Це пояснює, чому творці телесеріалів свої сюжетні лінії розробляють на основі наявних сюжетів суспільних процесів.

Незважаючи на присутність численних спільних рис і підходів до драматургії серіалу в різних країнах, особливості національного культурного та інформаційного контексту є визначальним фактором сприйняття серіалу аудиторією. Можна казати про те, що успіх серіалу тісно пов'язаний з поточним інформаційним порядком денним. У цьому сенсі тематичний зміст телесеріалу спирається не стільки на фундамент “чистої” художньої творчості, скільки на інформаційне поле, яке формують мас-медіа.

Таким чином, цінність серіалів з погляду публічної комунікації полягає в тому, що цей вид масової комунікації дозволяє акумулювати знання про актуальні суспільні проблеми та їх вирішення, про життя суспільства в цілому.

Високий ступінь динамічності телевізійного серіалу обумовлюється постійним інформаційним обміном з об'єктами, які акумулюють соціальну інформацію. Телевізійний серіал має здатність стирати грань між документальною й художньою реальністю і виводить цю комунікаційну характеристику на новий рівень — створює художньо перероблені реконструкції реальних подій у межах парадигми “як це було насправді”. Завдяки цьому, телесеріал як вид заангажованої художньої творчості в низці

випадків може володіти потужним маніпулятивним потенціалом.

Наприкінці виділимо фактори, які забезпечують ефективне використання ігрового телесеріалу як інструменту публічної комунікації. Телесеріал впливає на емоційний рівень сприйняття інформації глядачами, тому представляється можливим за допомогою професійних творчих прийомів домогатися від аудиторії потрібних емоцій. Також телесеріал звертається до великих аудиторій і є цікавою для них формою творчого продукту, що здатен концентрувати на собі тривалий час увагу масової аудиторії. Нарешті, телесеріал можна використовувати й у якості каналу трансляції інформації, і в якості самого послання.

Висновки. Отже, телесеріал, як вище культури варто розуміти як сферу комунікації індивідів, за допомогою якої задовольняються потреби в збереженні “життєвого світу” й розвитку творчості в людській життєдіяльності. Сутність телесеріалу полягає у трансляльній функції, що спрямована на перетворення природи, суспільства, самої людини. Окрім того, телесеріали є текстами масової культури й комунікації, в яких репрезентується специфіка їх сучасного постмодерністського стану — маргінального, дифузного. Як предмет культурологічного дослідження, телесеріал містить у собі безліч перспектив для вивчення, які можуть проводитися в межах як загального вивчення масової культури, інформаційного суспільства й сучасної культури, так і у сфері спеціального вивчення телевізійної культури. **Перспективи** вивчення телесеріалу можуть містити в собі розгляд інтерпретації минулого, сьогодення й майбутнього на сучасному телеекрані; культурологічний аналіз сценаріїв телесеріалів; динаміку й розвиток українського ігрового серіалу тощо.

Література / References:

1. Барна Н. В. Культура в інформаційному суспільстві: процеси трансформації. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2014. Вип. 8–9. С. 3–12.
2. *Virilio P.* Информационная бомба. Стратегия обмана. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Vir/index.php (дата звернення: 03.06.2018).
1. *Barna N. V.* Kultura v informatsionnom obshchestve: protsessy transformatsii. *Multiversum. Filosofskiy almanakh*. 2014. Vyp. 8–9. P. 3–12.
2. *Virilio P.* Informatsionnaya bomba. Strategiya obmana URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Vir/index.php (Last accessed: 03.06.2018).

3. Гарасим Я. Категоріальна опозиція “універсальне/національне” в етноестетичних вимірах. *Вісник Львівського університету*. Серія журналістика. Львів, 2007. Вип. 31. С. 131–139.
4. Дадамян Г. Восприятие монументального искусства типы, механизмы, эффективность: опыт эмпирического исследования. *Вопросы социологии искусства*. Москва, 1979. С.194–248.
5. Ерасов Б. С. Социальная культурология. Москва, 2000. 591 с.
6. Коган М. С. Философия культуры: становление и развитие. Санкт-Петербург, 1998. 443 с.
7. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність. Львів, 2002. 304 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург, 1999. 605 с.
9. Плотницька О. Педагогічна технологія та етапи формування художньо-аналітичних умінь майбутнього вчителя музики. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/6048/> (дата звернення: 05.06.2018).
10. Полякова Т. О., Демченко В. Д. Кіно і телебачення: два шляхи розвитку масової комунікації. Дніпропетровськ, 2015. 156 с.
11. Сатпак В. С. Телевидение и мы. Москва, 2007. 166 с.
12. Соколов Е. Г. Консервативные тенденции в современной культуре. *Философия и социально-политические ценности консерватизма в общественном сознании* (от истоков к современности): сб. статей / под ред. Ю. Н. Солонина. Санкт-Петербург, 2004. С. 225–245.
13. Тейлор Э. Б. Первобытная культура. Москва, 2009. Т. 1. 459 с.
14. White L. The Science of Culture: A Study of Man and Civilization. URL: <https://archive.org/details/scienceofculture00whit> (Last accessed: 08.06.2018).
3. Gerasim Y. Kategorialnaya oppozitsiya “universalnoye / nationalnoye” v yetnoestetichnikh izmereniyakh. *Vestnik Lvovskogo universiteta*. Seriya zhurnalistika. Lviv, 2007. Vyp. 31. P. 131–139.
4. Dadamyan G. Vospriyatiye monumentalnogo iskusstva tipy, mekhanizmy, effektivnost: opyt empiricheskogo issledovaniya. *Voprosy sotsiologii iskusstva*. Moskva, 1979. P. 194–248.
5. Yerasov B. S. Sotsialnaya kulturologiya. Moskva, 2000. 591 p.
6. Kagan M. S. Filosofiya kultury: stanovleniye i razvitiye. Sankt-Peterburg, 1998. 443 p.
7. Kis R. Yazyk, mysl i kulturnaya realnost. Lviv, 2002. 304 s.
8. Merlo-Ponti M. Fenomenologiya vospriyatiya. Sankt-Peterburg, 1999. 605 p.
9. Plotnitskaya A. Pedagogicheskaya tekhnologiya i etapy formirovaniya khudozhestvenno-analicheskikh umeniy budushchego uchitelya muzyki. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/6048/> (Last accessed: 05.06.2018).
10. Polyakova T. A., Demchenko V. D. Kino i televideniye: dva puti razvitiya massovoy kommunikatsii. Dnepropetrovsk, 2015. 156 p.
11. Sappak V. S. Televideniye i my. Moskva, 2007. 166 p.
12. Sokolov Y. G. Konservativnyye tendentsii v sovremennoy kulture. *Filosofiya i sotsialno-politicheskiye tseennosti konservativizma v obshchestvennom soznanii* (ot istokov k sovremenosti): sb. statey pod red. Y. N. Solonina. Sankt-Peterburg, 2004. P. 225–245.
13. Teylor E. B. Pervobytnaya kultura. Moskva, 2009. T. 1. 459 s.
14. White L. The Science of Culture: A Study of Man and Civilization. URL: <https://archive.org/details/scienceofculture00whit> (Last accessed: 08.06.2018).

Мазепа Андрей Олегович

Игровой телесериал как специфическая форма публичной коммуникации

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме роли и места телесериала в современной публичной коммуникации. Раскрыты основные принципы построения постмодернистского телевизионного пространства, определена его специфика как элемента культурной политики. Показано, что телесериал является одним из основных факторов в построении “картины мира” зрителя. Обоснована роль телесериала как системообразующего фактора современной публичной коммуникации в области отечественного телевизионного пространства. Доказано, что сущность телесериала заключается в транслирующей функции, направленной на преобразование природы, общества, самого человека. Кроме того, телесериалы являются текстами массовой культуры и коммуникации, в которых представляется специфика их современного постмодернистского состояния.*

***Ключевые слова:** телесериал, телепространство, публичная коммуникация, постмодерн, культура.*

Andrii Mazepa

Game TV Series as a Specific Form of Public Communication

***Summary.** The purpose of the article is to study the role of television series as a system-forming factor of modern public communication in the field of domestic television space.*

The relevance of the article is determined by the insufficient knowledge of the structure and content of modern television series, which is the public basis of communication. In the scientific discourse there are no works

that make it possible to comprehend the television series as part of the general cultural media space and contribute to the identification of semiotic codes that determine the unity of the sphere of public communication.

The article points out that the development of the information and cultural space is becoming a factor of a powerful influence on society, especially young people. Thus, the importance of socio-psychological and cultural-information aspects of globalization is growing. It is noted that a special place here is the problem of game television series as a modern form of TV-art and public communication.

The television series forms a spiritual (value) world, makes the practical importance of discussing modern Ukrainian television as a phenomenon of communication. During its existence, television has created new cultural forms, formed a generation that grew up on values that are spread by television.

The article reveals the basic principles of building a postmodern television space, defines its specificity as an element of cultural policy. It is shown that the television series is one of the main factors in constructing a "picture of the world" of the viewer. The role of the television series as a system-forming factor of modern public communication in the field of domestic television space is justified. It is proved that the essence of the television series is a translating function aimed at the transformation of nature, society, the person himself.

As a subject of cultural studies, the television series contains many perspectives for studying, which can be conducted within the framework of both a general study of mass culture, the information society and modern culture, and in the sphere of special study of television culture.

It is established that, despite the presence of numerous common features and approaches to the drama of the series in various countries, the peculiarities of the national cultural and information context is the determining factor for the audience's perception of the series. It can be said that the success of the series is closely related to the current information agenda. In this sense, the thematic content of the television series is based not so much on the foundation of pure artistic creativity as on the information field that the media form.

The value of serials in terms of public communication lies in the fact that this type of mass communication allows to accumulate knowledge about pressing social problems and their solution, about the life of society as a whole.

The high degree of dynamism of the television series is conditioned by constant information exchange with objects that accumulate social information. The television series has the ability to blur the line between documentary and artistic reality and brings this communication characteristic to a new level — creating artistically revised reconstructions of real events within the framework of the paradigm "as it really was". Due to this, the television series as a kind of engaged art creation in a number of cases can have a powerful manipulative potential.

The television series influences the emotional level of perception of information by viewers, so it seems possible to achieve from the audience the necessary emotions with the help of professional creative techniques. Also, the television series appeals to a large audience and is interesting to them as a form of creative product, capable of concentrating on itself for a long time the attention of a mass audience. Finally, the television series can be used both as a channel for broadcasting information, and as the message itself.

Key words: television series, television space, public communication, postmodern, culture.

УДК 008-28.26:534.85-029:791
ORCID 0000-0002-9430-0527

ПРОБЛЕМАТИКА ВИЗНАЧЕННЯ Й КЛАСИФІКАЦІЇ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Желізняк

Серафим Володимирович

аспірант, Київський
національний університет
культури і мистецтв

Желізняк

Серафим Владимирович

аспірант, Киевский
национальный университет
культуры и искусств

Serafym Zheliezniak

postgraduate student
of Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Анотація. Мета дослідження — виявити основи звукового образу в аудіовізуальній культурі, обґрунтувати взаємозв'язок його елементів та продемонструвати особливості функціонування. На основі наявних уявлень про образ, зокрема й художній, та етимології цього терміну в статті виведено окреме визначення звукового образу, складений перелік звукових засобів для його створення з деякими поясненнями щодо них, виокремлені та описані види звукового образу, наведені їх властивості та приклади використання в аудіовізуальних творах. Також зазначені певні можливості звукового ряду, що мають збільшити його художню цінність.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, звукорежисура, звуковий образ, символ, архетип.

Вступ. Аудіовізуальні твори посідають важливе місце в житті людей. Вони формують думку глядачів, надають інформацію про широкий спектр об'єктів, явищ, виконують розважальну, комунікативну та інші функції. Використовуючи звук як певний інструмент можна суттєво збагатити арсенал можливостей аудіовізуальних творів, зокрема передавати ідеї, посилювати виразність та загалом впливати на аудиторію. Отже, актуальність цієї роботи полягає у вивченні основ звукового образу, його складників та функціоналу як одного з важливих елементів аудіовізуальних творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські науковці розглядають питання звукової образності у фільмах, зокрема ця проблема вивчається в дисертації й публікаціях О. Бут “Звук як компонент образної структури фільму” (2007), “Драматургічні функції та концепції кіномузики” (2010), наукових статтях В. Папченка, зокрема, “Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму” (2018), Л. Рязанцева “Синтез звуку й зображення та функції мови у фільмі”, “Функції шумів і тиші у фільмі” (2015; 2016) та інших дослідників. Автори зосереджуються на теоретичному узагальненні практики звукорежисерів та композиторів зі створення художнього звукового рішення в кіно, підкріплюють свої дослідження достатнім переліком прикладів різних прийомів використання звуку у фільмах. Проте поки немає наукових праць, котрі б вивчали підвалини звукового образу, його структуру та особливості, як окремого явища.

Мета дослідження — розкрити поняття звукового образу в аудіовізуальній культурі, окреслити його структуру, обґрунтувати взаємозв'язок елементів та продемонструвати особливості його функціонування.

Завдання дослідження:

- визначити поняття звукового образу;
- проаналізувати засоби створення звукового образу та його складники;
- описати види звукового образу, навести їх властивості.

Виклад основного матеріалу. Аби визначити звуковий образ треба звернутися до вже наявних описів цього поняття. Наприклад, існує таке формулювання: “Літературно-художній образ — 1) естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, тією чи іншою мірою співвідносний зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та ін. явищ” [5, 416]. Хоч автори й називають такий образ літературно-художнім, його властивості можна застосовувати й для характеристики художнього образу в інших видах мистецтва.

Також знаходимо визначення образу в мистецькому контексті в енциклопедичному виданні “Мистецтво: терміни та поняття” С. Безклубенка: “ОБРАЗ (від праслов’ян. *obrazь*, утвореного від префікса *ob-* та основи іменника *gazь*, пов’язаного чергуванням з *rezati* — різати) — <...> 3) мист. створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось (образ солдата у фільмах про Велику Вітчизняну війну, образ жінки в українському живописі ХХ ст. тощо) або про щось (О. війни, О. Вітчизни, О. багатства); 4) перен. музичні побудови, звукові структури, установлені інтонаційні звороти мовлення, з якими асоціюються більш чи менш певні візуальні уявлення (музичний О. богеми, звуковий О. вулиці, шумовий О. бурі тощо)” [2, 76]. Отже, оскільки образ у своєму первинному значенні — певна вирізана частина чогось (у випадку мистецтва — витяг потрібних властивостей з реальності, навколишнього або внутрішнього світу), можна вивести окреме визначення звукового образу.

Звуковий образ — передавання або відтворення об’єктивної й суб’єктивної (що відображає емоції, уявлення, ідеї) реальності, її певної частини звуко-

вими засобами (звуками, їх видозміною та комбінацією).

Звукові засоби, їх почерговість:

- запис звуку з використанням мікрофона — перший етап трансформації звуку як фізичного явища у звуковий образ; підбір мікрофона, його розташування суттєво впливає на кінцевий запис та властивості його сприйняття слухачем;
- видозміна запису засобами та приладами художньої обробки;
- комбінація, монтаж звуків.

Структура звукового образу:

1. Тембр. Його характеристики поруч з об’єктивними (що виражаються за допомогою особливостей спектру сигналу) мають суб’єктивний характер і частіше виражаються у формі епітетів (прикметників) “гострий”, “м’який”, “яскравий”, “темний” та ін. Варто наголосити, що такий спосіб характеристики має в корінні архетипові уявлення, побудовані на процесі асоціювання, а також на перенесенні відчуттів та їх ознак, притаманних іншим органам чуття.

Сприйняття тембру й висотності звуку — цікаве явище, оскільки залежно від контексту й гармонічного складу змінюється емоційне або семантичне навантаження звуку (його значення у творі). Наприклад, дуже часто в літературі зустрічається теза про те, що низькочастотні звуки негативно впливають на організм людини, її психіку, але разом із тим вони також можуть символізувати (позначати) велич, глобальність чогось зображуваного й викликати такі ж емоції в глядачів або слухачів. Це знову ж таки залежить від наявності в складі звуку конкретних гармонік та співвідношення їх інтенсивностей.

2. Гучність. Об’єктивні властивості, які передаються за допомогою гучності, можуть бути такими: відстань до джерела звуку, співвідношення гучності джерела звуку з шумами навколишнього середовища та ін. Суб’єктивні властивості об’єктів і явищ, що позначаються гучністю, зазвичай, полягають у концентрації автора, героя на певному предметі або думці (звуки можуть акцентуватись або їхня інтенсивність, навпаки, може послаблюватися звукорежисером).

3. Просторовість та перспектива. За допомогою цих елементів можна досягати різних цілей під час роботи над аудіовізуальним або іншим твором: створювати або реалістично відтворювати реаль-

ний простір, що дуже часто зустрічається в кіно, на телебаченні, в музиці, а також наявність реверберації або затримки; підвищувати виразність звукового образу, його емоційність, викликати у глядача відчуття патетичності, могутності тощо.

Треба знову зауважити, що властивість реверберації впливати на емоційний стан слухачів також базується на дії архетипів, оскільки довгий час реверберації (затухання звуку) пов'язаний з великими об'єктами й просторами. Упродовж життя люди постійно перебувають у приміщеннях різних об'ємів, у відкритих просторах різних площин, тому співвідношення розміру об'єкту з часом затухання звуку в ньому, часовими проміжками між повторами (якщо мова йде про відлуння), а також пов'язані з ними відчуття захвату, могутності відкладаються в підсвідомості, оскільки ми над такими звуковими явищами не часто замислюємося, та потім передаються як інший досвід до наступних поколінь у формі архетипів.

Через те, що деякі великі простори (особливо природні), будівлі й пов'язані з ними звукові явища реверберації, луни викликають певні емоції в людей, наприклад, захват, відчуття величчя та інші, то це також зберігається в пам'яті, відкладається в підсвідомість, утворюючи подобу емоційного рефлексу (оскільки в подальшому стимул у вигляді реверберованого звуку не осмислюється, а викликає емоції на рівні підсвідомості), і дає змогу митцям використовувати просторовість у звуці для досягнення виразності фільму, музичної композиції та інших видів художніх творів. Отже, довгий час реверберації й наявність низьких частот пов'язані з великими об'єктами або великими масштабами і площами, у яких можуть виникати настільки низькі звуки чи тривале затухання, що й запам'ятовується людьми як характеристика простору.

4. Темп і ритм. Для величких явищ також, зазвичай, не використовують швидкий темп і дрібний ритм, це більш характерне для лякливих дій або для малих об'єктів.

5. Поєднання (взаємозв'язок) з іншими звуковими елементами. Також можна виокремити такі види звукового образу:

– *Натуралістичний, або реалістичний* — точно відтворює об'єктивну реальність, наслідує її.

Проте художній образ може бути не лише реалістичним або натуралістичним. Як зазначає Арістотель: “Перевагу перед можливим, яке не викли-

кає довір'я, слід віддавати неможливому, яке здається вірогідним” [1, 84].

– *Емоційний, або виразний*, — передає або підкреслює емоцію, присутню в матеріалі, сюжеті, дії, переживаннях героя; для посилення виразності у звуці можна використовувати порівняння, метафору; цей вид звукового образу також може викликати емоцію в глядача, наприклад, у видовищних сценах звуки, які мають на меті вразити глядача — пролетіла ракета, вибух.

– *Символічний* — логічний, риторичний, мисленнєвий: тут слід розглядати символ, як звуковий образ (елемент) або їхню сукупність, що позначають інший об'єкт, явище, ідею.

Варто зазначити, що в такому випадку, окрім емоційного навантаження, такі звукові елементи передають і певну інформацію, якийсь сенс, а отже, є художньо-риторичними елементами звукоряду.

– *Комбінований*.

Існує багато визначень поняття символ. Український науковець С. Безклубенко надає таке визначення: “Символ (від грец. σμῦλον — означувати, відзначати, вказувати, показувати, оголошувати, подавати знак, запечатувати тощо) — <...> 2) у мистецтві, мистецтвознавстві цим терміном характеризується художній образ з точки зору його значення: “значення” не в розумінні важливості, а з огляду на те, що він ще, окрім того, що безпосередньо представляє, виражає, на що “натякає” [2, 140].

Також у Оксфордському словнику англійської мови можна знайти визначення символу: “1. Позначка чи друкарський знак, використовуваний як умовна репрезентація об'єкту, функції чи процесу, наприклад, літера або літери, що позначають хімічний елемент або ноту <...> 2. Річ, що репрезентує або позначає щось інше, особливо матеріальний об'єкт, котрий позначає щось абстрактне” [10].

У деяких джерелах зустрічається теза, що першопочаткове значення символу (від давньогрец. συμ — разом, з — та βάλλω — ставити, кидати) — об'єкт, котрий древні греки використовували для ідентифікації співрозмовника. Певну річ розривали або якимось чином ділили на дві частини, і ці частини кожен забирав собі, і тому потім, коли замість людини, яка брала на початку цей “символ”, на зустріч приходять, наприклад, її представник, маючи частинки розбитого предмета, співрозмовники з'єднували їх і бачили, чи це не підставна особа.

У музиці символом є використання конкретних відповідностей звукових (музичних) образів явищам з реального життя: “Петя і Вовк” С. Прокоф’єва — образи створюються за допомогою звукових символів. Те ж саме можна сказати й про “Лускунчика” П. Чайковського, “Пори року” П. Чайковського, твори А. Вівальді. Проте саме в музиці переважають емоційно-символічні конструкції. Наприклад, у таких творах, як увертюра “Егмонт” Л. Бетховена, емоційність створюваних образів супроводжується символізмом розвитку їхніх тем, передаванням сюжету за допомогою музичних, тобто звукових засобів. Символізм практикувався й в епоху бароко: музика Й. Баха сповнена символічними мелодичними ходами, що позначають певний стан, емоцію, дію. Зокрема, певні музичні пасажі, мотиви, фрази позначали різні ідеї, емоції, дії.

Цікавою символічно-знаковою конструкцією вирізняється звуковий ряд фільму “Апокаліпсис сьогодні” (1979), реж. Ф. Ф. Коппола. В одній зі сцен, що відбувається на початку, головний герой, американський військовий, переживає складні емоції, пов’язані з війною у В’єтнамі, де він бере участь. Під час кадрів, у яких демонструється його депресія, зображення вентиляторів на стелі в номері героя монтується зі звуком гвинтокрилів, які відсилають і героя, і глядача до зовсім іншої атмосфери та пояснюють стан військового.

Також можна навести цитату зі статті Л. Рязанцева “Функції шумів і тиші у фільмі”, у якій автор описує можливість шумів виступати звуковими символами: “Часто шуми, особливо звуки природи, набувають винятково виразного характеру, майже “людського”. Не випадково шумам властива така символіка. Говоримо ж ми про вітер — віє, про дощ — риде, про дерева — стогнуть. <...> У фільмі “Мій дядько” режисера Ж. Таті шуми, породжені повною автоматизацією предметів домашнього побуту, переростають у символ сили, що панує над людиною” [7, 146].

Відомий і приклад символічного використання звуку у фільмі “Тіні забутих предків” (1964), реж. С. Параджанов, де стук сокири, що лунає протягом усієї стрічки, криє в собі образ смерті.

Аби створити звуковий образ, можна спробувати використовувати відомі риторичні та стилістичні фігури: алегорію, алюзію, антитезу, паралелізм, ампліфікацію, градацію, інверсію, замовчування та ін. Цікавим тропом є алюзія. Назва цього при-

йому походить від латинського *allusio, ludere*, що в перекладі може означати “натяк, жарт, грати з чимось”. Етимологія терміну точно розкриває його смисл та відмінність від цитати. Використовуючи алюзію, можна в легкій або жартівливій формі, посилаючись на відомий твір або фразу, передати необхідну думку або влучно схарактеризувати героя, явище, подію та ін. У “Літературознавчому словнику-довіднику” наведене таке визначення: “Алюзія (лат. *allusio* — жарт, натяк) — художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст. Подеколи вживається як особливий різновид алегорії, пов’язаної з фактами дійсності (“Піррова перемога”) [5, 29–30].

У звуковому супроводі використання алюзії передбачає свої певні нюанси: відомі приклади з мистецтва базуються на мовному тексті, словосполученнях, тому в саундтреці до фільму частіше за все посилання виконуються на якусь відому музичну мелодію, яка вдало вписується в контекст твору. Прикладом такого використання алюзії може бути епізод з комедії “Діамантова рука” (1968), реж. Л. Гайдай, у якому п’яничка, котрого ведуть під руки міліціонери, наспівує мотив пісні про ведмедів з попередньої стрічки Л. Гайдая “Кавказька полонянка”. Цей приклад може відображати легку самоіронію автора й вказувати на часові координати дії фільму.

Також цікавою алюзійною структурою відзначається вже описаний фільм “Апокаліпсис сьогодні”. Використання “Польоту валькірій” Р. Вагнера, згідно із задумом авторів, має нагадувати про вершника Апокаліпсису, а щодо самих військових, що пересуваються гелікоптером, має створюватись уявлення, як про сучасну кавалерію [9].

Наукова новизна. У статті використовуються нові підходи до вивчення основ звукового образу в аудіовізуальних творах, здійснюється системний розгляд цього поняття. Певною новизною відзначаються намагання обґрунтувати предмет дослідження за допомоги виділення переліку засобів створення звукового образу, детального опису його структурних елементів та аналізу їхнього функціонування, заснований на архетипічних уявленнях; наукову значимість може мати класифікація видів звукового образу, що базується на різних способах викорис-

тання звуку, також характеристика різних його видів, заснована на практичних прикладах; у роботі демонструється новий погляд на низку понять, серед яких символ і алюзія у звукоряді, пропонується використання риторичних прийомів для урізноманітнення підходів до предмету дослідження.

Висновки. На основі наявних уявлень про образ, зокрема й художній, та етимології цього тер-

міну в статті виведене окреме визначення звукового образу, складений перелік звукових засобів для його створення з деякими поясненнями щодо них, виокремлені та описані види звукового образу, наведені їх властивості та приклади використання в аудіовізуальних творах. Також зазначені певні можливості звукового ряду, що мають збільшити його художню цінність.

Література / References:

1. Арістотель. *Поетика* / пер. з грец. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Безклубенко С. Д. *Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.* : У 2 т. Т. 2. [М-Я] / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ : Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, 2010. 256 с. : іл.
3. Бут О. В. Драматургічні функції та концепції кіномузики. *Кінотеатр*. Київ, 2010. № 2. С. 24–27.
4. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.04 / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 19 с. укр.
5. *Літературознавчий словник-довідник* / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ "Академія", 2007. 752 с. (Notabene).
6. Папченко В. П. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.* Київ, 2018. Вип. 22. С. 101–107.
7. Рязанцев Л. В. Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2015. Вип. 16. С. 177–184.
8. Рязанцев Л. В. Функції шумів і тиші в фільмі. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2016. Вип. 34. С. 143–150. (Серія "Мистецтвознавство").
9. Sragow M. *The sound of Vietnam*. : [сайт]. 2000. 27 Квітня. URL: <<https://www.salon.com/2000/04/27/murch/>> (дата звернення: 10.09.2018).
10. Symbol | Definition of symbol in English by Oxford Dictionaries : [сайт]. URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/symbol>. (дата звернення: 07.09.2018).
1. Aristotel. (1967). *Poetyka [Poetics]*. Translated from Greek by B. Ten. Kyiv: Mystetstvo.
2. Bezklubenko S. D. (2010). *Mystetstvo: terminy ta poniattia: entsykloped. vyd. [Art: terms and concepts: encyclopedic edition]*. In 2 Vol. Vol. 2 [M-Ya]. In-t kulturolohii Nats. akad. mystetstv Ukrainy. Kyiv: In-t kulturolohii Nats. akad. mystetstv Ukrainy.
3. But O. V. (2010). 'Dramaturhichni funksii ta kontseptsii kino muzyky' [Dramatic functions and concepts of cinematic music]. *Kinoteatr*, no. 2, pp. 24–27.
4. But O. V. (2007). *Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu*. Avtoref. dys... kand. mystetstvovzn. D.Ed. NAS of Ukraine. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T.Rylskiy.
5. Hromiak R. T., Kovaliv, Yu. I., and Teremko, V. I. eds. (2007). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference book]*. Kyiv: VTs "Akademiiia". (Notabene).
6. Papchenko V.P. (2018). 'Interaktyvnist shumiv i paz u zvukovomu obrazi filmu' [Interactivity of the sound effects and pauses in the audio image of the film]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv National University of theatre, cinema and television named after I. K. Karpenko-Karyi. V: O. I. Bezghin et al., eds. Kyiv, issue 22, pp. 101–107.
7. Riazantsev L. V. (2015). 'Syntez zvuku i zobrazhennia ta funksii movy u filmi' [Synthesis of sound and image and language features in the film]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviiti*. Issue 16, pp. 177–184.
8. Riazantsev L. V. (2016). 'Funktsii shumiv i tyshi v filmi' [Functions of sound effects and silence in the movie]. *Visnyk KNUKiM. Mystetstvovznastvo*, issue 34, pp. 143–150. (Ser. "Mystetstvovznastvo").
9. Sragow M. (27 April 2000). *The sound of Vietnam*, [online]. URL: <<https://www.salon.com/2000/04/27/murch/>> [Last accessed: 10 September 2018].
10. Symbol | Definition of symbol in English by Oxford Dictionaries, [online]. URL: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/symbol>> [Last accessed: 07 September 2018].

Желізняк Серафим Владимирович

Проблематика определения и классификации звуковых образов в аудиовизуальной культуре

Аннотация. Цель исследования — выявить основы звукового образа в аудиовизуальной культуре, обосновать взаимосвязь его элементов и продемонстрировать особенности его функционирования. Основываясь на существующих представлениях об образе, в том числе и художественном, и этимологии этого слова, в статье выведено

отдельное определение звукового образа, составлен перечень звуковых средств для его создания с некоторыми пояснениями относительно них, выделены виды звукового образа, приведены их характеристики и примеры использования в аудиовизуальных произведениях. Также указаны определенные возможности звукового ряда, которые должны увеличить его художественную ценность.

Ключевые слова: аудиовизуальная культура, звукорежиссура, звуковой образ, символ, архетип.

Serafym Zheliezniak

Problems of Definition and Classification of Sonic Image in the Audio-visual Culture

Summary. The purpose of the research is to identify the basis of the sonic image in audiovisual culture, to substantiate the interrelation of its elements and to demonstrate the peculiarities of its functioning. Research methodology. The following specific methods were used to obtain the desirable scientific results: the analysis was used to dissect the subject of research into individual components, to study their properties, that helped to create a coherent idea of the notion of sonic image; systematic method was used for the building of a certain structure and typology, which would allow to organize the knowledge about the sonic image in audiovisual works, to expand the toolkit for creative sound solutions; induction and comparison were used to identify the characteristics of different types of use of sound in order to create an artistic image. Scientific novelty. In this work the foundations of sound image in audiovisual culture are considered from a new angle, an attempt is made to give a substantiated definition to this concept, to disclose its essence through the means of its creation, the expanded system of elements and a detailed analysis of their characteristics up to the archetypal level, also classification different ways of using sonic images is derived in a new way, their types are determined and described, supported by examples of their practical implementation in audiovisual works, in addition, rhetorical techniques is used for the analysis that allows to diversify views on the subject of research. Conclusions. Based on existing conceptions of the image, in particular, the artistic one, and etymology of this term, a separate definition of the sonic image is derived in the article, a list of sound means for its creation with some explanations concerning them is made, the structural elements of the sonic image are analyzed and their essence and possibilities are described in detail, the types of sound image are singled out, their properties and examples of use in audiovisual works are given. Also certain features of the sound track are noted, which should increase its artistic value.

Key words: audiovisual culture, sound direction, sonic image, symbol, archetype.

УДК 792.97+[792.7:688.721.25]
ORCID 0000-0003-4823-9435

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСТРАДНОГО НОМЕРА ІЗ ЛЯЛКОЮ

Неупокоєв

Руслан Валентинович

заслужений діяч мистецтв
України, Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Неупокоєв

Руслан Валентинович

заслужений діяч мистецтв
України, Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Ruslan Neupokoiev

Honored Worker of Arts of Ukraine,
Kyiv National I. K. Karpenko-Kary
University of Theater,
Film and Television

Анотація. У статті, заснованій на постмодерністських методах деконструкції та картографування, дається визначення концертного номера із лялькою та окреслюються екзистенціальні засади мистецтва естрадної ляльки для подальшого їхнього застосування в практичному процесі. Дослідження доводить, що принципи, за якими існування концертного номера із лялькою стає можливим, є універсальними та дають теоретичні підстави для можливості осмислення засад неklasичної драматургії та створення принципово іншої теорії драми, завдяки ризоматичному методу картографування, сформульованому Жилем Дельозом. Ризоматична драма, своєю чергою, є відображенням неklasичної картини світу, що домінує в мистецтві епохи постмодерну.

Ключові слова: мистецтво ігрової ляльки, мистецтво естрадної ляльки, мистецтво театру ляльок, теорія драми, лінійний наратив, ризома, інсталяція.

Методи: деконструкція, картографування, аналіз.

Актуальність теми дослідження. Концертний номер із лялькою — витвір синтетичного мистецтва естрадної ляльки, що виникло на перетині мистецтв театру ляльок і естради. Драматургічні принципи мистецтва естрадної ляльки кардинально відрізняються від принципів класичної драматургії, що були сформовані французькими просвітниками за часів Мольєра, саме такі висновки можна зробити із невдалих практичних спроб застосування класичної теорії драми до процесу створення концертного номера із лялькою. Практика доводить, що успішні концертні номери існують усупереч законам драматургії, застосування яких призводить до створення не номерів, а етюдів, або невеличких вистав. Ілюстрацією неефективності застосування класичної теорії драми в концертному номері є жанрова плюральність. Визначення жанру сценічного твору, в нашому випадку — концертного номера, за законами класичної теорії драми, має фундаментальну вагомість. Жанр несе на собі родові (genre, фр. — рід) принципи існування драматургії в умовах сценічного простору, тобто жанром номера продиктовані його пластичні, темпо-ритмічні, атмосферні особливості, а також міра умовності. Іншими словами, з погляду теорії драми, номер не може створюватися поза законами трагедії, комедії, фарсу чи іншого сценічного жанру. Проблема ж полягає в тому, що з погляду естради, номер із лялькою сам по собі і є

окремим естрадним жанром, що цілком виправдане законами естради. Відповідна жанрова дифузія є індикатором проблематичності застосування класичної теорії драми, це означає, що гібридна природа такого твору передбачає наявність якихось інших законів, за якими він мав би бути створений. Дифузність та синкретичність предмету дослідження, що має різножанрову гібридну природу, ускладнює застосування до нього аналітичних методів мистецтвознавства й спонукає звернутися до цілісного синтетичного світобачення, яке забезпечує філософія взагалі, неklasична картина світу зокрема й діалогічність як ознака постмодерного філософського мислення.

Дослідження ставить перед собою мету окреслити напрям формулювання законів існування концертного номера, що відкриє перспективу для практичної роботи над методологією створення концертних номерів із лялькою. Відповіді на поставлені нами питання ми будемо шукати в міждисциплінарному контексті, із урахуванням специфіки мистецтва ігрової ляльки.

Ступінь опрацювання проблеми. “Мистецтво ігрової ляльки” як узагальнюючий науковий термін уперше був уведений О. Є. Бучмою [5]. До цього часу дослідники розглядали мистецтво естрадної ляльки не окремо, а лише в контексті мистецтва театру ляльок, який містив у собі всі складові синкретичного мистецтва ігрової ляльки. Естрадні номери із лялькою вважалися лише короткими творами мистецтва театру ляльок, свого роду побічним ефектом загально-мистецького процесу. Початок осмислення законів існування номера та становлення самостійного мистецтва естрадної ляльки почався лише із створенням на базі КМАЕЦМ професійної школи лялькарів-естрадників та заснування кафедри “Ляльки на естраді” у 1998 р. Отже, до цього часу тривала історія номерів із лялькою як мистецького явища була нерозривно пов’язана із театром ляльок. Так, сцени з народного життя другої частини українського вертепу мають ознаки окремих концертних номерів, проте вони органічним чином уплетені в загальну канву театрального дійства й не призначені для демонстрації окремо. Саме вертеп, де в синкретичній формі об’єднувалися вистава та концерт, заклав можливість їхнього подальшого роз’єднання. Подвійну природу вертепу відзначав Іван Франко: “Ставшися особливо власністю школи, вертеп прийняв ту подвійну форму,

котру адаптувала шкільна драма: поважний текст і веселу інтермедію. Відповідно до цього змінилася і його архітектура: домик зробився двоповерховий: нагорі відбувалися сцени набожні [...] а внизу йшло зовсім інше життя, являлися фігури, вихоплені з живої дійсності: глупуватий мужик, циган, єврей, шляхтич, козак і т. ін.” [19, 299]. Проте вертеп як твір мистецтва ігрової ляльки цікавив Франка лише в загальному контексті історії культури, а не з погляду пошуків законів існування цих коротких народних інтермедій. Франко, враховуючи особливості дискурсу кінця XIX сторіччя, аналізував вертеп лише з соціокультурних позицій.

Тридцятьма роками раніше виходить книга, відома нам як “Історія маріонеток”, де автор під псевдонімом Йорік, описуючи мистецтво ігрової ляльки з часів античності, зазначає: “Репертуар театрів ляльок у Римі та Афінах складався, переважно, з пародій, сміливих наслідувань найбільш улюбленим трагедіям, з сатиричних діалогів, у яких висміювались усілякі злоби дня, провідні партії, найбільш популярні філософські школи, софісти, демагоги, поети, посадові особи, вояки та інші особи, що досягли слави та могутності” [13, 17]. Мова йде про сценічні твори, фактично ідентичні за своїм змістом інтермедіям другої частини українського вертепу, які ми, враховуючи їхню синкретичність, із певними застереженнями, могли би віднести до концертних номерів із лялькою, проте автор, знову таки, лише обмежується зазначенням самого факту.

Не зважаючи на давню історію, більшу її частину, мистецтво ігрової ляльки існувало в нерозділеному синкретичному стані аж до першої половини XX сторіччя — часу організації перших стаціонарних театрів ляльок у Європі, цей процес актуалізував проблему мистецтва естрадної ляльки. Зі спроб створення концертних номерів розпочав свою діяльність С. В. Образцов [16, 178]. У своїй книзі “Моя професія” він розповідає про власний досвід на естраді, причини успіхів та невдач, проте на той час для нього актуальним було вирішення питання природи ляльки та особливості її сценічної привабливості. Він, як і його сучасники Ів Жолі, С. Демені чи Н. Симонович-Єфімова, не ставили та не могли поставити перед собою завдання аналізу особливостей концертного номера, оскільки отожднювали синкретичне мистецтво ігрової ляльки із мистецтвом театру ляльок. Розвиток мережі

професійних театрів виявив потребу в організації професійної школи лялькарів. Засновник першої радянської професійної школи театру ляльок М. М. Корольов зробив внесок у теоретичну частину аналізу мистецтва ігрової ляльки [14] завдяки визначенню специфіки мистецтва театру ляльок як “оживлення” неживого матеріалу, розвиваючи тези Н. Симонович-Єфімової, що назвала театр ляльок театром скульптур, що рухаються [17, 244]. Попри багатовікову європейську загально-академічну традицію, науковий інтерес до мистецтва ігрової ляльки у світі виник лише в другій половині ХХ сторіччя. Функціонування вищої театральної школи лялькарів в Україні розпочалося в 1973 році з відкриття кафедри театру ляльок Харківського інституту мистецтв. Для порівняння, перша професійна школа лялькарів у Польщі (м. Білосток) з'явилася в 1975 р. У цьому контексті заснування єдиної у світі кафедри “Ляльки на естраді” КМАЕЦМ 1998 року виглядає цілком вчасним, а із виникненням цієї кафедри проблема методології створення естрадного номера із лялькою набула актуальності.

Майже сторічна діяльність міжнародної спільноти діячів мистецтва театру ляльок УНІМА із штабквартирою у французькому місті Шарлевіль-Мезьєр також була спрямована на вивчення проблем, пов'язаних саме із театром ляльок та специфікою театральної ляльки, де естрада виконувала допоміжну роль. Х. Юрковський, Б. Голдовський, С. Смелянська, І. Уварова, С. Єфремов, Л. Попов та інші провели значну роботу, проте естрада залишалася поза їхньою увагою та довгий час була справою ентузіастів, таких як: Філіп Жанті, Альбрехт Розер, Річард Бредшоу тощо. З іншого боку, аналітики естради провели роботу із аналізу свого виду мистецтва, проте вони були далекі від специфіки ігрової ляльки, про що свідчить розділ, присвячений мистецтву естрадної ляльки в підручнику Богданова та Виноградського [4, 267–272]. Отже, цією розвідкою мистецтво естрадної ляльки робить перші кроки в розумінні власної природи.

Мета дослідження. Аналіз, заснований на методі деконструкції, екзистенціальних особливостей естрадного номера із лялькою як твору мистецтва естрадної ляльки для окреслення принципів методології роботи над його створенням.

Реалізація мети залежить від виконання таких завдань:

- визначити екзистенціальні відмінності кон-

цертного номера із лялькою від інших творів мистецтва ігрової ляльки;

- дати визначення концертного номера як окремого мистецького явища;

- запропонувати метод практичної роботи над створенням номера.

Виклад проблеми. Процес роботи над номером є проблематичним, насамперед, через відсутність чіткого визначення самого поняття концертного номера із лялькою, без якого ми не можемо вести мову про особливості його створення. На емпіричному рівні існує розуміння відмінності концертного номера від сценічного етюд, проте відсутність чіткої диференціації принципів, за якими існування номера стає можливим, створює серйозні проблеми для практичної роботи. Етюдом називають вправу з акторської майстерності, що має власну драматургію, етюд може бути складовою вистави, якщо режисер працює етюдним методом. Концертний же номер теоретики естради визначають таким чином: “Номер — окремий, закінчений виступ одного чи кількох артистів. Є основою естрадного мистецтва” [12, 452]. Закінченим виступом, безперечно, може бути будь-який невеликий витвір часових видів мистецтва, а саме слово “номер” означає лише порядкове число в списку учасників концерту. Таке визначення достатньо зручне із практичного погляду, оскільки не обмежує виконавців у засобах виразності, але воно не вказує на особливості, що відрізняють номер від етюд. Таким чином, етюд із лялькою в контексті концерту, згідно з визначенням цього поняття, теж може вважатися номером, проте даний факт не наближає нас до розуміння, чим концертний номер є.

Попри невизначеність поняття номера з лялькою, слід зазначити, що класична теорія драми — інструмент для створення драматургії вистави, у коротких же часових межах цей інструмент дасть нам коротку виставу, або етюд. Отже, можливо, для концертного номера потрібні інші принципи драматургії, а їхнє окреслення — наступне завдання, розв'язання якого потребують лялькарі-естрадники.

Ми взяли за індикатор наявності даної проблеми жанрову плюральність естрадного номера із лялькою, отже, спробуємо з'ясувати її причини. Звичайно, з погляду театру, поняття жанру можна трактувати як манеру або характер художнього твору, у театрі жанри часто перетинаються між

собою, що зовні схоже на зазначену жанрову дифузю, проте, у нашому випадку, мова не йде про поєднання в одному творі кількох різних манер виконання, а про одночасне визначення одного й того ж твору двома різними жанрами — театральним та естрадним. Тобто одне й те саме явище має неоднакові назви, якщо розглядати з різних ракурсів. З погляду естради концертний номер із лялькою є жанром, але театральне мистецтво такого жанру не знає. Цей факт свідчить про різну термінологію та відмінний аналітичний інструментарій двох видів мистецтва, іншими словами, ми зафіксували наявність двох мистецьких дискурсів, спроби одночасного оперування інструментарієм яких ми робимо. Усвідомлення цього факту відкриває нам причини проблематичності застосування класичної теорії драми як продукту театального дискурсу в естраді. Поняття дискурсу вводить структураліст Мішель Фуко [20, 61–79], ідеї якого були підхоплені й розвинені філософами-постструктуралістами.

Очевидно, що проблему треба шукати також у дискурсивному полі, тому застосування постмодерністської методології може дати нам можливість натрапити на шлях вирішення поставленого завдання. Отже, постмодерністський метод деконструкції інструментарію відповідних дискурсів має вивести на визначення екзистенціальних особливостей концертного номера з лялькою. У статті “Російський театр ляльок в період постмодерну” [6] Борис Голдовський удається до мистецтвознавчого аналізу процесів, що відбувалися в театрі ляльок на межі тисячоліть, але питання естради, з означених вище причин, він оминає.

Термін “деконструкція” вводить Жак Дерріда [10, 28–32] зі значенням наповнення як способу аналізу через виявлення прихованих суперечностей та можливістю неоднозначної інтерпретації. Він приділяє значну увагу питанням бінарних опозицій, причину суперечностей яких треба знайти та усунути.

Номер є складовою концерту, принципи існування цілого мають нести на собі відбиток особливостей його складових та навпаки. Говорячи про бінарну пару таких складових, як “етюд-номер”, що склалася в результаті перетину театального та естрадного дискурсів, звернемо увагу на пару цілого — “вистава — концерт”. Ці мистецькі продукти вочевидь мають різну структуру, а розуміння структурних принципів цілого ймовірно виве-

де нас на екзистенційні принципи складових.

В основі театральної вистави завжди закладений сюжет. Це історія, що розповідається за допомогою засобів виразності відповідного виду мистецтва. Усі події мають бути складені в певному порядку, утворюючи лінійний нарратив, де одна подія логічним чином впливає із попередньої. Навіть якщо вистава має ретроспективні ходи, це є лише прийомом для посилення інтриги, та в результаті глядач усе одно відтворює єдиний логічний ланцюжок історії, що розвивається в часі. Теорія драми рекомендує початок роботи над драматургічним твором із визначення теми та ідеї, оскільки будь-який лінійний нарратив має мету привести глядача або слухача до усвідомлення значення центральної ідеї, а екзистенція самої історії покликана бути ілюстрацією до висловленої думки. Найкращий зразок лінійного нарративу в літературі — байка, що розповідається заради підсумкової моралі. Лінійний нарратив нерозривний та тотальний, центрований на ідеї, заради котрої він і створювався.

В організації концерту, на відміну від вистави, первинними є самі номери, які визначаються лише словом “номер”, тобто цифрою, а сенси та думки можуть виникати в результаті розташування номерів за порядком або іншими словами — вторинні. Сама ідея концерту несе на собі об’єднавчу функцію, слугує змістовною зв’язкою, оправою номерів, без якої кожен може жити самостійно або в контексті будь-якого іншого концерту, на відміну від вистави, яка без змісту не існувала би взагалі. Концерт не є тотальним, навпаки, є об’єднанням сингулярностей: “Організація художньої структури естрадного номера є такою, що він, як самостійний і закінчений твір мистецтва, може бути зіграним на будь-якому майданчику, практично у будь-яких умовах (подібно до того, як твір живопису може бути виставлений у різних залах, представлений у контексті різних вернісажів” [4, 104].

Бінарна пара “вистава-концерт” напряму корелює із концептами, які символізують парадигми мислення, запропонованими Жилем Дельозом та Феліксом Гваттарі в роботі “Ризома” (дерево та ризома): “Немає різниці між тим, про що говорить книга, та способом, яким вона зроблена” [8, 6]. “Принципи з’єднання та неоднорідності: будь-яка точка ризоми може — і має — бути приєднана до будь-якої іншої її точки” [8, 14–15]. Ця розвідка не ставить перед собою за мету аналіз

концепту ризоми як парадигми мислення, достатньо зазначити, що цим концептом автори фактично описують принципи побудови концерту. Ми можемо об'єднувати номери яким завгодно чином, і концерт не втратить своїх екзистенціальних особливостей, а спосіб, завдяки якому він зібраний, і буде його темою. Гарною ілюстрацією ризоми стала емблема Євробачення-2017 у Києві з ризоматичним слоганом “Celebrate Devercity” — несхожі між собою намистинки об'єднуються невидимою ниткою у єдине намисто. Ця нитка і створює взаємини між намистинками, а сума взаємин і оформлена у концепт ризоми. Ризомі, згідно з Дельозом, протистойть центрована система, позначена метафорою дерева, що є іншою парадигмою мислення. Особливість “дерева” в його укоріненні та центрованості на корені. Метафорою ризоми є грибиця, яка не є центрованою системою. Грибиця сама по собі є одночасно коренем, стовбуром, гілками, тілом організму та сумою відносин. Якщо концерт однозначно створений відповідно до ризоматичної парадигми, то лінійно-нарративні структури, з вмістом драматургії, побудовані за принципом дерева, де в корені лежить ідея твору або мораль, як у байці. Решта частин виростають з кореня — ідеї.

Ми з'ясували, що концерт, на відміну від вистави, не є самодостатнім твором мистецтва, а лише сукупністю номерів, отже, має значення порівняння екзистенціальних особливостей саме номера із виставою, а значить, матиме сенс проаналізувати та деконструювати бінарну пару — “виставо-номер”. Одночасно ми зустрічаємось із великою різницею в тривалості творів мистецтва, причиною якої може бути різна темпоральність, тобто набір характеристик часу. Не зважаючи на те що тривалість концерту може бути співвідносна з тривалістю театральної вистави, власне, характеристики їхньої тривалості різні. Час вистави на відміну від концерту є єдиним та нероздробленим. Іншими словами, тривалість концерту лише імітує тривалість вистави, ґрунтуючись на особливостях глядацької рецепції, як “ризомат” може імітувати “дерево”. Тривалість вистави залежить від її змісту, тривалість же концерту орієнтується на зміст у останню чергу, оскільки сам концерт є міксом різних змістів, сконцентрованих у номерах та їхній послідовності. Концерт є лише способом демонстрації самодостатніх та незв'язаних між собою творів мистецтва. У порівнянні з виставою час концертного номера

максимально стиснутий. Цей феномен гідний дослідження, адже виявлення різниці темпоральності часових видів мистецтва допоможе нам викрити їхні екзистенціальні особливості та знайти додаткові інструменти для їхнього створення.

Починаючи розмову про темпоральність концертного номера в порівнянні з виставою, звернемося спочатку до чинників, що вплинули на темпоральність театральної вистави. Сучасна теорія драми склалася в XVIII сторіччі, в епоху Просвітництва, за участю класицистів на кшталт французів Мольєра та Дідро, німців Лесінга та Вінкельмана. Теорія є актуальною дотепер, за винятком класичної триєдності, що спочатку мала засадниче значення, а її обґрунтування базувалося на поглядах Аристотеля [1, 1064–1112]. Триєдність не була побічним ефектом класицизму, саме в ній сконцентрована темпоральність Просвітництва — джерела всього модерну.

Єдність часу була продиктована спробою об'єктивного погляду на часову проблему. Виходячи із картезіанської раціональності, просвітники вважали час єдиною лінією, рух якою можливий лише в одному напрямку, усе інше в театральній виставі є сутностями понад необхідне, як би сказав Уільям Оккам. Розірваний час руйнує тотальність цілісної картини світу, шматує єдину монадичну особистість на фрагменти, які потім неможливо буде зібрати, аби повторити слідом за Гете: “Спинися мить, прекрасна ти”. Просвітники творили новий прекрасний світ, об'єднаний прагненням до ідеалу, і всі спроби роз'єднати його рішуче відкидали.

Власне, із цих міркувань виходили класицисти, декларуючи єдність місця або простору, гармонізуючи таким чином його стосунки з єдиним часом. Ідеалом для них була грецька скульптура, яка символізувала саме ту прекрасну мить, що спинилася — статистику. На їхнє переконання, мистецтво має зображувати світ не таким, яким він є, а яким він має бути, а в ідеалі є лише одна версія — ідеальна. Єдність місця — це єдність простору, зафіксована в скульптурі та архітектурі. Вони не сприймали діагоналі живопису бароко, оскільки вона своєю динамікою виводила глядача за межі об'єктивного простору — в простір метафізичний, до сутностей понад необхідне. Місце дії — це метафора єдиного, нероздробленого декадансом бароко та романтизму, статичного світу — світу, яким він має бути.

Єдність дії — наслідок природи цілісної осо-

бистості, що існує в цілісному світі. Таким чином сформувався один з основних інструментів драматургії — наскрізна дія. Будь-яка дія має причину та наслідки. Наслідки можуть бути трагічними чи комічними — не принципово, головне — об'єктивними, раціонально обґрунтованими. Більше того, за теорією Лесінга, зовнішність людини — наслідок її внутрішнього світу, добрі люди мають бути красивими та сильними, а злі — потворними [15], злі люди чинять зло, а добрі — добро, тому Мефістофель Гете був надзвичайно парадоксальною особою, Гете й виходив за межі класицизму, а його друг та колега Ф. Шиллер зробив ще й спробу вийти за кордони статичного предмета, заклавши основи сентименталізму [21, 360–389].

Саме сентименталізм Шиллера зруйнував єдність простору (місця). Предмет не є лише тим, чим є, він є посиланням на історію, із якою пов'язаний, він стає знаком, який за допомогою пам'яті переносить нас у інший час та інше місце. Уміння побачити в предметі більше, ніж сам предмет, задекларувало можливість його “оживлення”, що з часом буде назване М. М. Корольовим специфікою театру ляльок.

Вихід за межі предмета поставив під сумнів єдність місця, а у єдності дії засумнівався ще ірландський просвітник Девід Юм [22, 137–147]. Він висловив свою концепцію причинності, де справжня причина не співвідносна з тою, що нам здається справжньою. У кожній дії може бути як безліч причин, так і безліч наслідків, отже, причинність є трансцендентною, тому побудова лінії єдиної дії є ілюзією, а остання, за логікою самих же класицистів, виходить за межі раціональності.

І нарешті, у єдності часу засумнівався французький філософ межі XIX та XX сторіч Анрі Бергсон [3, 113–134]. Саме він займався питанням темпоральності та остаточно поховав ідею лінійного нарративу, що лежала в основі класичної теорії драми. Безумовно, йому в цьому допомогли творці психоаналізу. Отже, Бергсон вважає складовою темпоральності ту ж саму пам'ять, на що має серйозні підстави. Пам'ять теж є нарративом, проте його структура дещо інша та дозволяє працювати із нею, як з конструктором. Завдяки цьому стає можливою ретроспектива. Бергсон заперечує об'єктивність часу, змінює уявлення про нього, як про картезіанську пряму, надає темпоральності індивідуальних рис, пов'язуючи її безпосередньо

з суб'єктом. Час за Бергсоном персональний — частина особистого нарративу суб'єкта. Але й цей суб'єктивний час неоднорідний, оскільки темпоральності інтелекту та інтуїції відрізняються. Для результату, отриманого за допомогою інтелекту, потрібні послідовність, а значить і час, а за допомогою інтуїції — ні. Інтуїція не аналізує проблему, розбиваючи її на складові, а працює із нею цілою. Час спресовується інтуїцією. Час переживається, як переживається картина, де простір існує лише за умови існування глядача. Отже, темпоральність концертного номера як результат часової компресії можливо порівняти із темпоральністю інтуїції. Бергсон у своїх дослідженнях використовував бінарну опозицію: “теморальність інтелекту — темпоральність інтуїції”. Ми користуємося власною парюю: “темпоральність вистави — темпоральність концертного номера”. Виходячи із нашого аналізу класичної теорії драми, що оперує темпоральністю інтелекту у створенні лінійного нарративу, напрошується висновок, що темпоральність концертного номера дуже близька до темпоральності інтуїції, а сам концертний номер є нелінійним нарративом, як наслідок нелінійної темпоральності.

Професор Зигмунд Бауман у своїй роботі “Від паломника до туриста”, використовуючи тезу святого Августина “Ми — паломники в часі”, аналізує погляд на темпоральність із позицій дискурсів модерну та постмодерну та визначає їхню принципову різницю: “Підсумок — розпад часу на епізоди, кожен з яких є замкненим на собі та самодостатнім. Час більше не ріка, а скупчення ставків та вирів” [2]. Отже, модерний час він порівнює із рікою, а людину модерну називає паломником. Ріка має напрямок, так як і паломник має мету, а час стає інструментом досягнення цієї мети. Бауман бачить час постмодерну не у вигляді лінії (ріки), а як сукупність сингулярностей (вирів та ставків). Жиль Дельоз таку сукупність назвав би ризою та протиставив її структурі лінійного нарративу, порівнюваного із “деревом”. “Ризома” є антитезою тотальності та центрованості нарративу на ідеї (напряму ріки). Як кожна точка ризоми самодостатня, так кожен епізод життя стає таким самим самодостатнім, як і номер концерту. Отже, ризоматичність є особливістю темпоральності концерту взагалі та концертного номера з лялькою зокрема, що є причиною часової компресії номера.

Динамічна лялька в об'єднанні з темпоральніс-

тю модерну, що, на думку Баумана, подібна до ріки, створює лінійний наратив, характерний для вистави театру ляльок. Проте із постмодерною темпоральністю в об'єднанні з “оживленням” неживого починають відбуватися інші процеси. Модерна темпоральність розгортає скульптуру в часі, а постмодерна — навпаки її згортає. Згортає так, ніби прагне повернути ляльку як скульптуру до стану статички, нібито позбавивши тим самим специфіки, складовою якої є рух. Цей процес не є поверненням до темпоральності класицизму, навпаки стиснення часу обумовлене діаметрально протилежними чинниками, а саме дробленням тотальності, її руйнуванням, а не поверненням до неї. Ріка не повертається до свого джерела, а розливається по озерах. З іншого боку, інші форми образотворчого мистецтва починають теж розбивати свою статичну темпоральність засобами руху. Якщо Шиллер бачив у предметі більше, ніж предмет, то Марсель Дюшан — автор жанру редімейд та художньої інсталяції — зумів побачити в готовому предметі факт мистецтва сам по собі. Предмет став настільки промовистим, що перетворився на художній об'єкт. І, як це не парадоксально, творчість Дюшана цілком перегукується з естетикою Станіславського, з тією лише різницею, що Дюшан оперує готовими предметами, а Станіславський — готовими емоціями. Останній їх не створює штучно, як рекомендував класицист Дідро [11, 3–12], а видобуває з психофізики актора. Характерно, що один із учнів Станіславського та перших лялькарів на естраді Сергій Образцов, одночасно художник та актор, звернув увагу на яскравий ефект від використання справжнього, а не бутафорського предмета, пляшки, у концертному номері. [16, 150–159]. Разом із тим, Марсель Дюшан створює свою динамічну інсталяцію “Велосипедне колесо”, яке крутиться. У цьому випадку скульптура вийшла за власні межі двічі: по-перше, перетворившись на побутовий предмет, а по-друге, позбувшись статички через рух. Отже, мистецтво ігрової ляльки та образотворче мистецтво у своєму русі на зустріч одне одному в постмодерній темпоральності зустрілися в точці, якою і є концертний номер із лялькою — по суті інсталяцією, що розвивається в обмеженому часі за допомогою актора. Мистецтво постмодерну розглядає як редімейд безліч об'єктів: починаючи від побутових предметів, закінчуючи готовими творами мистецтва інших авторів. Постмодернізм вихо-

дить з міркування, що у мистецтві вже все давно сказане, тому й оперує готовими формами, звідти виникає його цитатність та відсилки до інших художніх творів. Лялька перестає бути скульптурою в її класичному розумінні, вона може бути представлена предметом, фактурою, може зовсім не мати об'єму, як, наприклад, проекція в театрі тіней. Отже, визначення мистецтва ігрової ляльки починає потребувати уточнення, поняття ляльки виходить за межі скульптури, що рухається, єдине, що тепер є її ознакою — форма. Тому мистецтво ігрової ляльки є мистецтвом динамічних форм, безпосередньо керованих актором-лялькарем.

Погляд на концертний номер із лялькою як на художню інсталяцію, що існує в постмодерній темпоральності за допомогою актора, дає розуміння безперспективності застосування для нього класичної теорії драми, обумовленої принципово іншою темпоральністю модерну, та відкриває шлях до роботи над виявленням інших принципів драматургії, притаманних як для концертного номера з лялькою, так і для інших творів мистецтва епохи постмодерну.

Отже, під час різностороннього розгляду питання ми визначили, що концертний номер є художньою інсталяцією, яка розвивається в обмеженому часі за допомогою актора, що концерт має ризоматичну будову та темпоральність, а концертний номер із лялькою є нелінійним наративом та поєднанням динамічної форми з ризоматичною темпоральністю, а як висновок, що й сам номер є за своєю побудовою теж ризомою, напрошується сам по собі. Ми з'ясували, що протиріччя бінарних пар “вистава-концерт”, та “вистава-номер” будуються на протиріччях концептів “дерева” та “ризомі”. Утім, частина ризоми не обов'язково має бути теж ризомою. Тобто, навіть якщо під виглядом концертного номера в концерті буде брати участь етюд або уривок з вистави, концерт не втрапить своєї ризоматичної сутності. Іншими словами, “ризомі” як концепту байдуже, між чим вона виникає, бо вона — лише сума відносин. Проте ми можемо із повною впевненістю назвати концертний номер “точкою ризоми”, або, оперуючи термінологією Дельоза та Гватарі, “точкою у вигляді лінії”. Сам факт перебування номера в складі ризоми припускає його ризоматичність, до того ж ми досліджуємо структуру, побудовану на принципово відмінних від етюда або вистави засадах,

тобто відмінних від концепту “дерева”. Дельоз і Гватарі називали ризомою всі неукорінені структури, усе, що не є “деревом” [8, 10–15]. Власне, і концертний номер не є укоріненним у силу своєї нелінійної наративності, що є причиною неефективності застосування до драматургії номера класичної теорії драми, а значить мають існувати якісь інші, відмінні від лінійних, екзистенціальні параметри для мистецького твору. Довести наше припущення про те, що концертний номер є ризомою, можна емпіричним шляхом: якщо найвдаліші концертні номери створені за принципами ризоми, то ми можемо скористатися їхнім досвідом у подальшій роботі. Чи є ризомою знаменитий номер Філіпа Жанті “П’єро”? Здавалося б, що це абсолютний лінійний нарратив, історія, що розвивається за всіма ознаками класичної теорії драми, охоплюючи триєдність. Мова про інше: ілюстрацією до якої думки є “історія” П’єро або про що номер? Відповідь здається очевидною: у метафоричній формі автор розповідає про взаємини Творця та творіння, що перериває зв’язок із Творцем та гине. Явний релігійний підтекст. Ну от, знову з’явилася бінарна пара “творець-творіння”, а це означає, що вона може бути піддана деконструкції. Ця бінарна опозиція з’явилася не в результаті задуму автора, а є наслідком інтерпретації. Хто її так назвав? Авраамічний дискурс. Автор же не дає аніяких натяків на релігійність, це наша свідомість, що існує в контексті європейського дискурсу, створює відповідний сенс. Якби даний номер переглядав буддист, він зробив би принципово іншу інтерпретацію: людина, позбавившись кармічних прив’язок, здобуває спокій. Сенс номера не може виникнути без глядача, так само без глядача не існує й об’єму картини, бо об’єктивно вона є лише полотном із нанесеними на неї фарбами. Сенс не є закладений у задум номера, а виникає у взаємодії із глядачем. Дельоз уважав сенс вторинним, результатом взаємодії елементів [9, 49–58], що є безумовною ознакою ризоми. Отже, поряд із темпоральністю ми знову знаходимо ознаки ризоматичності концертного номера як складової ризоматичної частини концерту, а вище вже зазначалося, що ризома має властивість маскуватися під дерево. Усі досліджені нами ознаки наводять на думку, що екзистенція концертного номера є ризоматичною. У такому випадку ми маємо з’ясувати, між якими складовими ризома, як сума відносин, виникає. Розглянемо ще

одну пару концептів, запропонованих Жилем Дельозом: калька і карта [8, 31–47]. Метод картографування відповідає “ризомі”, а декалькоманії — “дереву”. Дельоз завдяки методу картографування дає нам інструмент створення концертного номера з лялькою. Картографування — процес створення карти на невідомій місцевості, калька ж — копіює за заданими параметрами, дублює. У цьому сенсі кожна гілочка дерева є калькою самого дерева, це означає, що кожна наскрізна лінія персонажа за структурою є лінійним нарративом зі своєю зав’язкою, кульмінацією та розв’язкою, як і вся вистава. Сюжети вистав не схожі один на одного, але побудовані за певною калькою. Етюд будується за тим самим принципом, що й вистава, а в корені завжди полягає ідея. Принцип кальки в драматургії — наслідок класичної триєдності, що прагнула відтворити у своїй тотальності символічний абсолют — модель світу, наповненого єдиною істиною — ідеєю. Усі лінійні нарративи — калька цієї тотальності, спроба побудувати розмаїття світів за абсолютним принципом. Із картою все відбувається інакше: вона не стверджує якийсь сенс та не слугує ілюстрацією до думки, карта лише шукає сенси, досліджуючи місцевість, аби знайти в ній певні закономірності. Сенс вторинний відносно карти, він її продукт, наслідок, а не причина. Визначення ризоматичності, як особливості існування концертного номера з лялькою, вказує на картографування як на метод його створення. Отже, концертний номер не історія як ілюстрація до сенсу, що стверджується, а дослідження, пошук сенсу через взаємодію точок ризоми. Так що ж є цими точками ризоми, та, власне, що ми маємо дослідити номером? Оскільки ми визначили мистецтво ігрової ляльки як мистецтво динамічних форм, динамічна форма може бути предметом дослідження номеру. Питання екзистенції форми пов’язане із дельозівським концептом “тіла без органів” [7, 33–42] та вступає із ним у опозиційні стосунки. “Тіло без органів” принципово не виконує ніякої функції, а відсутність органів указує на відсутність форми. Причина форми тіла — функція, значить, говорячи про динамічну форму, ми по суті говоримо про функцію, знаком якої дана форма є. Отже, концертним номером ми досліджуємо поведінку неживого, так би мовити, “тіла з органами”: форми-функції. Дослідження матиме сенс, відповідно до того ж Дельоза, лише у взаємодії, саме

вона й указуватиме на ризоматичність концертного номера. Станіславський причиною дії називав запропоновані обставини [18, 35–50]. Конфлікт із обставинами — основна тема Чехова, без запропонованих обставин неможлива сценічна дія, вони можуть вступати в конфлікт, як у один із способів взаємодії із персонажами, а значить із функцією, поведінку якої ми досліджуємо. Обставини повинні бути незвичайними, непритаманними або неочікуваними для даної функції, інакше, за Дельозом, вони не матимуть сенсу, будуть тавтологічними [9, 97–107]. Об'єкт дослідження номера “Джесіка” (режисер-постановник О. Бучма) — функція, яку виконує сексапільна естрадна співачка. Функція репрезентована відповідною формою та втілена в ляльці. Форма поміщена в неочікувані для даної функції запропоновані обставини, пов'язані із поламкою мікрофонного штатива. Взаємодія форми-функції із запропонованими обставинами й народжує концертний номер, як картографування поведінки функції в непритаманних для неї запропонованих обставинах, а взаємодія із дискурсом глядача народжує сенс концертного номера. Автор не стверджує ніякої ідеї, як це було б з етюдом, він лише проводить дослідження, картографує поведінку форми, обумовлену її функцією.

Висновки. Визначивши поняття концертного номера як художньої інсталяції, що розвивається в часі за допомогою актора, та з'ясувавши аспекти його екзистенції, ми наблизилися до питання методики його створення, у цьому процесі скористалися запропонованим Ж. Дельозом і Ф. Гватарі концептом ризоми як парадигми мислення. Філософія постструктуралізму з методом деконструкції дискурсів не лише показала напрямок для пошуків нових шляхів у мистецтві, а й дала інструменти аналізу явищ, що раніше здавалися ірраціональними. Застосування постмодерністських практик у мистецькому аналізі відкриває перспективу формування іншої, ризоматичної теорії драми, або прин-

ципів створення нелінійних творів мистецтва, що розвиваються в часі.

У зв'язку з цим виникає логічне питання, чи не можна використовувати дані принципи в інших, більших за тривалістю драматургічних формах, наприклад, у виставах чи кіно, і якщо це так, значить екзистенція концертного номера з лялькою не є унікальною? Ми й не ставили за мету виявити унікальність концертного номера з лялькою, так сталося, що він послужив певною причиною дослідження принципів драматургії, що базуються на культурологічних засадах постмодернізму. Побудова вистави за принципом постмодерної темпоральності відбувається за абсолютно іншою драматургічною структурою — концерту, де епізоди утворюють між собою ризому, де предметом дослідження стають відносини функції та запропонованих обставин. Квентін Тарантіно, непрофесійний та вільний від законів класичної драматургії режисер, інтуїтивно вийшов на принцип картографування в ризоматичній драмі. За принципом ризоми створюються відео-кліпи та серіали, а також усе те, що виходить за межі класичної драматургії. Більше того, метод картографування як режисерський прийом може бути застосований і до класичної драми, що дозволить подивитися на неї по-іншому. Картографування в певних об'ємах присутнє в ігровій культурі та у всіх художніх творах, що передбачають елементи гри, оскільки в будь-якій грі фінал непередбачуваний. Гра — це дослідження, вона не може бути в принципі ілюстрацією до думки, бо думки народжуються в процесі гри. Імпровізація та дослідження притаманні багатьом мистецтвам, де вихід за межі є екзистенціальною складовою факту мистецтва, наприклад, у діонісійських іграх, комедії дель-арте, фільмах Тарантіно чи концертному номері з лялькою. Отже, ризоматичність постмодернізму не є його винаходом, а лише конструкцією (чи то деконструкцією) культурних сенсів, згенерованих людством протягом історії.

Література / References:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск : Литература, 1998. 1392с. С. 1064–1112.
2. Бауман З. От паломника к туристу. *Социологический журнал*. 1995. Том. 0. № 4. С. 133–154.

1. Arystotel. Poetyka. Ob yskusstve poezyu. *Etyka. Polytyka. Rytoryka. Poetyka. Katehoryu*. Mynsk : Lyteratura, 1998. 1392 p. P. 1064–1112.
2. Bauman Z. Ot palomnyka k turystu. *Sotsyolohychesky zhurnal*. 1995. Tom. 0. № 4. P. 133–154.

3. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2015. 319 с.
4. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления: Учебник. СПб.: СПбГАТИ, 2009. 424 с.
5. Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки як чинник трансформаційних процесів у художній культурі. *V Науково-практична конференція. Сучасне мистецтвознавство: науковий та методичний аспекти*. К.: КМАЕЦМ, 2015.
6. Голдовский Б. П. Российский театр кукол в период постмодерна. От “золотой нити” до “золотых масок”. М.: Центр С. В. Образцова, 2008. 40 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Пер с франц. и послесловие Д. Кралечкина; научн. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург : У- Фактория, 2007. 672 с.
8. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. Философия эпохи постмодернизма. Сост., ред. А.Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. P., 1976. 74 p.
9. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
10. Деррида Ж. О грамматологии. Перевод Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511с.
11. Дідро Д. Парадокс про актора. К.: Мистецтво, 1966. 146 с.
12. Дмитриев Ю. Номер. *Эстрада России. XX век*. М., 2004. С. 452.
13. Йорик. История марионетки. М.: Библиотека “Театра чудес”, 1990. 110 с.
14. Королев М. М. Искусство театра кукол. Л.: Искусство, 1973. 112 с.
15. Лессинг Г. Э. Лакаон или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой). *Избранные произведения*. М.: Худож. лит., 1953. С. 385–516.
16. Образцов С. В. Моя профессия. М.: Искусство, 1938. 171 с.
17. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. Л.: Искусство, 1980. 272 с.
18. Станіславський К. С. Работа актора над собою. Щоденник учня : Ч. 1. 2.; [перекл. Т. Ольховського]. К.: Мистецтво, 1953. 671 с.
19. Франко І. Я. Русько-український театр (історичні обриси). Збір. тв.: у 50 т. К., 1981. Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). С. 293–336.
20. Фуко П. М. Археология знания. Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. СПб.: ИЦ “Гуманитарная Академия”; Университетская книга, 2004. 416 с.
21. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. Собр. соч. в 7 т. М.: Художественная литература, 1957. 630 с.
22. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Книга первая. О познании. Москва: Канон, 1995. 400 с.
3. Berhson A. Tvorcheskaia evoliutsiya. M.: Akademicheskyy projekt, 2015. 319 p.
4. Bohdanov Y. A., Vynogradskyy I. A. Dramaturhiya estradnoho predstavleniya: Uchebnyk. SPb.: SPbHATY, 2009. 424 p.
5. Buchma O. Ye. Mystetstvo ihrovoi lialky yak chynnyk transformatsiinykh protsesiv u khudozhnii kulturi. *V Naukovo-praktychna konferentsiia. Suchasne mystetvoznnavstvo: naukovyi ta metodychnyi aspekty*. K.: KMAETsM, 2015.
6. Holdovskyy B. P. Rosyyskiy teatr kukol v peryod postmoderna. Ot “zolotoi nyty” do “zolotykh masok”. M.: Tsentr S. V. Obraztsova, 2008. 40 p.
7. Delez Zh., Hvattary F. Anty-Edyp: Kapytalyzm y shyzofreniya. Per s frants. y posleslovye D. Kralechkyna; nauchn. Red. V. Kuznetsov. Ekaterynburh : U- Faktoryia, 2007. 672 p.
8. Deloz Zh., Hvattary F. Ryzoma. Fylosofiya epokhy postmodernyzma. Sost., red. A.Usmanovoi. Mynsk: Krasyykopynt, 1996. Deleuze G., Cuattari F. Rhizome. P., 1976. 74 p.
9. Deloz Zh. Lohyka smysla. M.: Akademicheskyy Proekt, 2011. 472 p.
10. Derryda Zh. O hrammatolohyy. Perevod N. Avtonomovoi. M.: Ad Marginem, 2000. 511p.
11. Didro D. Paradoks pro aktora. K.: Mystetstvo, 1966. 146 p.
12. Dmytryev Yu. Nomer. *Estrada Rossyy. XX vek*. M., 2004. P. 452.
13. Ioryk. Ystoryia maryonety. M.: Byblyoteka "Teatra chudes", 1990. 110 p.
14. Korolev M. M. Yskusstvo teatra kukol. L.: Yskusstvo, 1973. 112 p.
15. Lessynh H. E. Lakaon yly o hranytsakh zhyvopysy y poezyy. Perevod E. Edelsona (pod red. N.N. Kuznetsovoi). *Yzbramnye proyzedenyia*. M.: Khudozh. lyt., 1953. P. 385–516.
16. Obraztsov S. V. Moia professiya. M.: Yskusstvo, 1938. 171 p.
17. Symonovych-Efymova N. Ya. Zapysky petrushechnyka. L.: Yskusstvo, 1980. 272 p.
18. Stanislavskyy K. S. Robota aktora nad soboiu. Shchodennyk uchnia : Ch. 1. 2.; [perekl. T. Olkhovskoho]. K.: Mystetstvo, 1953. 671 p.
19. Franko I. Ya. Rusko-ukrainskiy teatr (istorychni obrisy). Zibr. tv.: u 50 t. K., 1981. T. 29: Literaturno-krytychni pratsi (1893–1895). P. 293–336.
20. Fuko P. M. Arkheolohiya znaniya. Per. s fr. M. B. Rakovoi, A. Yu. Serebriannykovoivoi; vstup. st. A. S. Kolesnykova. SPb.: YTs “Humanytarnaia Akademyia”; Unyversytetskaia knyha, 2004. 416 p.
21. Shyller F. O nayvnoi y sentymentalnoi poezyy. Sobr. soch. v 7 t. M.: Khudozhestvennaia lyteratura, 1957. 630 p.
22. Ium D. Traktat o chelovecheskoj pryrode. Knyha pervaya. O poznanyy. Moskva: Kanon, 1995. 400 p.

Неупокоев Руслан Валентинович

Екзистенціальні особливості естрадного номера з куклою

Анотація. В статті, основаній на постмодерністських методах деконструкції і картографування, дається дефініція концертного номера з куклою і визначаються екзистенціальні основи мистецтва ігрової кукли для подальшого їх застосування в практичному процесі. Дослідження доводить, що принципи, за якими існує концертний номер з куклою стають можливими, є універсальними і дають теоретичне обґрунтування для можливості осмислення основ некласическої драматургії і створення принципово іншої теорії драми, завдяки ризоматичному методу карто-

графірованія, сформульованому Жилем Делезом. Ризоматическа теорія драми, в свою череду, являється зображенням неклассической картини мира, доминирующей в искусстве эпохи постмодерна.

Ключевые слова: искусство игровой куклы, искусство эстрадной куклы, искусство театра кукол, теория драмы, линейный нарратив, ризома, инсталляция.

Методы: деконструкция, картографирование, анализ.

Ruslan Neupokoiev

Existential Features of Variety Numbers With a Puppet

Summary. The dramatic principles of the variety art puppet are fundamentally different from the principles of classical drama, the application of the principles leads to the creation of not concert numbers, but etudes, or small performances. At the empirical level, there is an understanding of the difference between the number and the etude, but the lack of a clear differentiation between them and the lack the principles by which the existence of the number becomes possible creates serious problems for practical work. Principles of classical drama, formulated in the era of the Enlightenment on the basis of the Aristotle's unity of place, time and action, continue to dominate in the view of dramaturgy to this day. Search of the principles difference from classical ones leads us to turn to a non-classical picture of the world in general and to the philosophy of postmodernism in particular. So we apply the postmodern method of deconstruction to the subject of the research. Speaking about the binary opposition "etude and number", let us pay attention to the broader opposition: "performance and concert". It correlates directly with the concepts proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari, described in the work "Rhizome": "tree" and "rhizome". The linear narrative as a performance corresponds to the "tree" concept, the nonlinear narrative as a concert number corresponds to the rhizome. Linear narrative is created according to the classical principles of decalomania, but nonlinear narrative is created according to the rhizomatic principles of cartography. "Tree" is centred on the root - ideas, "rhizome" is not centred. Rhizome is the sum of the relationship of its points. The idea in the rhizome is secondary and may arise as a result of the relationship between points of rhizome.

Analysis and deconstruction demonstrate that the concert and the numbers from which it is composed, in contrast to the performance and the etude, are rhizomatic systems, and therefore require radically other principles of drama. Application to rhizomatic systems of the cartography method proposed by Gilles Deleuze, when instead of proving meaning, meaning is born in the process of the research, may become the main method of non-classical drama. The subject of the study in the concert number is the behaviour of the function, which may be a metaphor of the phenomenon of life, embodied in a certain form in the non-inherent for this function of the proposed circumstances. The form-function and the proposed circumstances become points of the rhizome, and their interaction creates rise to the meaning of the concert number.

Principles of rhizomatic drama, built on the cartography method, can be applied not only in the concert number with the puppet, but also throughout the art of the postmodern era.

Key words: the puppet art, the puppet variety art, the puppet theatre art, drama theory, linear narrative, rhizome, installation.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

1. Стаття має бути написана спеціально для збірника “Культурологічна думка” (ніде раніше не друкowana й не надіслана до інших видань) і відповідати вимогам до фахових наукових видань.
2. Стаття, подана аспірантом, здобувачем, має супроводжуватися рецензією доктора наук або доктора філософії.
3. За достовірність фактів, дат, назв і точність цитування відповідальні автори.
4. Стаття має бути підписана всіма авторами й супроводжуватися авторською довідкою українською, російською та англійською мовами за формою: назва статті; прізвище, ім'я, по батькові; науковий ступінь; вчене звання; посада; місце роботи; країна; адреси (робоча, домашня); контактні телефони, e-mail.
Текст статті подається до редакції роздрукованим **на папері** формату А4 та в **електронному вигляді** (редактор Word (doc), шрифт Times New Roman, кегль 14, інтервал — 1,5, верхнє і нижнє поля — 2 см, лівє — 3 см, правє — 2 см) або електронною поштою.

5. Структура статті:

5.1. Індекс УДК, ORSID.

5.2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посаду із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора.

5.3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

5.4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5.5. Анотації та ключові слова наводяться трьома мовами: українською та російською — 600–800 друкованих знаків з пробілами; англійською мовою — 2500–3000 друкованих знаків з пробілами (з доданням відповідника українською мовою).

5.6. Основний текст статті має містити:

- постановку проблеми та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями, актуальність;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- формулювання мети та завдань дослідження;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки з дослідження й перспективи подальших розвідок за обраним напрямом.

Після основного тексту подається **список літератури за алфавітом або в хронологічній послідовності**.

Посилання в тексті позначаються у квадратних дужках номером, під яким стоїть це джерело в переліку літератури, через кому вказується сторінка.

Обсяг статті — 20 000 друкованих знаків з пробілами (0,5 д. а.).


Ілюстрації подаються в електронному вигляді: формат jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi, без стиснення.

6. Порядок проходження статті:

- Стаття підлягає внутрішньому рецензуванню редакційною колегією щорічника й зовнішньому рецензуванню провідних фахівців за профілем та перевірки на оригінальність (антиплагіат).
- Після рецензування редакція ухвалює остаточне рішення про можливість опублікування статті.
- Редакція має право на скорочення статті та літературне редагування.
- Надання матеріалів редакції передбачає згоду на обробку персональних даних, на публікацію в друкованому вигляді у збірнику та в електронній версії на сайті.

Звертаємо увагу!

З 1 квітня 2019 року матеріали для публікації можна буде надати через платформу *Open Journal Systems*.


Наукове видання
КУЛЬТУРОЛОГІЧНА
ДУМКА:
щорічник наукових праць
№ 14, 2018

Підписано до друку 22.11.2018. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 13,5. Наклад 95 прим. Зам.

Друк ПП “Фірма “Гранма”
03151, м. Київ, пр-т Повітрофлотський, 94а