

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

***Актуальні проблеми
історії, теорії та практики
художньої культури***

Збірник наукових праць

• ВИПУСК XXXI •

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:
[зб. наук. праць; вип. XXXI]. – К.: Міленіум, 2013. – 378 с.

Запропонований увазі читачів збірник наукових праць є XXXI випуском із започаткованої науковою спільнотою серії наукових видань. Статті збірника пропонують різноманітність поглядів щодо розв'язання проблем у сучасній художній культурі.

Для викладачів і студентів гуманітарних вищих навчальних закладів, усіх, хто цікавиться розвитком художньої культури України.

Редакційна колегія

Чернець В.Г. – д. філософії, професор, дійсний член (академік) Української академії наук (УАН), академік АН Вищої освіти України, ректор НАКККіМ – *голова редколегії*; **Афанасьєв Ю.Л.** – д. філос. н., професор; **Бітасєв В.А.** – д. філос. н., професор, засл. діяч мистецтв України; дійсний член (академік) УАН, член-кор. НАМУ; **Даниленко В.М.** – д. іст. н., професор, член-кор. НАН України, зав. відділу Ін-ту історії України НАН України; **Єсипенко Р.М.** – д. іст. н., професор, академік АН Вищої освіти України, професор НАКККіМ; **Кузнєцова І.В.** – к. філос. н., доктор філософії (Ph.D.), с. н. с., вчений секретар НАКККіМ – *відповідальний секретар редколегії*; **Кулешов С.Г.** – д. іст. н., професор; **Надольний І.Ф.** – д. філос. н., професор, академік АН Вищої освіти України, професор НАКККіМ; **Немкович О.М.** – д. мист., с. н. с. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України; **Онїщенко О.І.** – д. філос. н., професор, зав. кафедри КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого; **Ржевська М.Ю.** – д. мист., професор, професор НАКККіМ; **Романенкова Ю.В.** – д. мист., професор, зав. каф. НАКККіМ; **Сівєрс В.А.** – д. філос. н., професор, професор НАКККіМ; **Слободяник М.С.** – д. іст. н., професор; **Уланова С.І.** – д. філос. н., професор; **Федотова О.О.** – д. іст. н., професор НАКККіМ; **Федорук О.К.** – д. мист., професор, дійсний член (академік) НАМУ; **Шульгіна В.Д.** – д. мист., професор, зав. кафедри НАКККіМ.

Затверджено постановою президії ВАК України від 14 квітня 2010 р. № 105/3 як фахове видання з філософських наук, мистецтвознавства, культурології

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
Протокол № 11 від 26.11.2013 р.

*Наукова концепція редакційної колегії може не збігатися
з концептуальними поглядами авторів збірника.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор*

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

УДК 1:14.118:140.8

Галина Дмитрівна Берегова, доктор філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії і соціально-гуманітарних дисциплін Херсонського державного аграрного університету

СВІТОГЛЯДНИЙ ДІАПАЗОН ФІЛОСОФСЬКОГО ЕНЕРГЕТИЗМУ

У статті розглянуто засади філософського енергетизму та його світоглядний діапазон, що охоплює енергетичну взаємодію людини та природи на фізичному, психічному й соціальному рівнях. Вчення про філософський енергетизм надає людині більш глибоке розуміння природи як феномена життя та роботи механізму енергообміну в ньому. У роботі стверджується думка про енергію як субстанційну та динамічну першооснову світу.

Ключові слова: енергія, енергетизм, особистість, світогляд, пізнання, енергетичний імператив, психічна енергія, енергія свідомості.

В статье рассмотрены основы философского энергетизма и его мировоззренческий диапазон, который охватывает энергетическое взаимодействие человека и природы на физическом, психическом и социальном уровнях. Учение о философском энергетизме даёт человеку более глубокое понимание природы как феномена жизни и работы механизма энергообмена в нем. В работе утверждается мысль об энергии как субстанционной и динамической первооснове мира.

Ключевые слова: энергия, энергетизм, личность, мировоззрение, познание, энергетический императив, психическая энергия, энергия сознания.

The article considers the principles of philosophical energetics and its ideological range that covers energetic interaction of a man and the nature at the physical, mental and social levels. The doctrine on philosophical energetics gives a person a better understanding of the nature as a phenomenon of life and the mechanism of energy in it. The article states the idea of energy as a fundamental principle of substantive and dynamic world.

Key words: energy, energetics, personality, world outlook, knowledge, power imperative, psychic energy, energy of consciousness.

В основі філософського енергетизму лежить енергетичний підхід до взаємодії природи й людини, що обґрунтовувався натурфілософами ще в античні часи й продовжується природодослідниками й науковцями донині.

Світоглядні основи філософського енергетизму охоплюють розгляд енергії у діапазоні «світогляд – пізнання», що передбачає трактування енергії як субстанційної та динамічної першооснови світу: передусім розкриття енергетичної взаємодії людини та природи, смислового поля енергії у релігійній філософії, пізнання як взаємодію енергій, що в комплексі передбачає глибоке розуміння природи як феномена життя та роботи механізму енергообміну в ньому.

Енергетизм як широко використовуване в науці поняття та вчення про енергію, що була розглянута й продовжує розглядатися у фізиці, філософії, теології, психології тощо, нині активно використовується в більшості досліджень природничо-наукового спрямування і навіть у педагогіці.

У філософських наукових працях енергетизм використовується зрідка, ця категорія здебільшого лежить в основі езотеричних вчень про енергії. Однак окремі дослідники звертаються до філософських основ енергетизму та його основоположників. Зокрема, О. Акімов, висвітлюючи біографію головного представника енергетизму В. Оствальда, звертає увагу на спекулятивний характер його вчення [1]. Автор зазначає, що, сформулювавши енергетичний імператив, поняття «енергія» Оствальд розповсюджує на психічні й соціальні явища та вважає її (енергію) загальним правилом усякої людської дії.

Діалектичне трактування філософському енергетизму надає і російський дослідник І. Шайхутдінов. На його думку, енергетизм як філософське вчення висуває такі самі ж завдання, що й усі вчення з формування основ світогляду, «системи поглядів на Всесвіт і Природу на основі відомих законів, що дає єдине їх взаємопов'язане розуміння, яке виявляє місце людини (гуманоїдної цивілізації) у Всесвіті» [17]. Окрім того, автор переконаний, що діалектичний енергетизм допомагає розкрити сутність і характер взаємовідносин енергетичних і матеріальних явищ, що охоплюють «все різноманіття природного й соціального світу, відношення мислення до буття» [17].

З іншої точки зору підходить до енергетизму І. Комадорова в роботі «Екологоенергетизм як фактор соціодинаміки культури: методологічні та світоглядні аспекти», де розглядається енергетизм Л. Уайта, що дозволяє пояснити витoki культурних і соціальних змін у контексті загальноприродного, космічного існування людства [4].

Слід зазначити, що всі спроби сучасних дослідників розширити діапазон трактування філософського енергетизму є слушними, оскільки вони окреслюють не тільки спробу розв'язати соціально-філософську проблему енергетичного розвитку культури, а й пропонують нові варіанти світоглядних позицій сучасної особистості.

Метою даної статті є окреслення витоків філософського енергетизму та розширення його світоглядного діапазону в контексті сучасних підходів до визначення основних позицій науково-філософської картини світу.

Засновником природничо-наукового енергетизму вважається німецький лікар і природодослідник Роберт Майєр (1814 – 1878). Закон збереження сили (енергії) забезпечує, згідно з уявленнями Майєра, вічний характер її в природі, рух ніколи не припиняється, а всі явища природи є перетворення «сил» – енергії [5, 347]. У філософії ж енергетизм трактується в основному як вчення про енергію, котра визнається передусім субстанційною та динамічною першоосновою світу. Філософський енергетизм як світогляд зводить все існуюче й діюче до енергії, у тому числі й матерію, дух, які в його розумінні – не що інше, як форми вияву енергії. Сам термін «енергія» означає 1) дію, здійснення, 2) дійсність, що дозволяє його порівняти з німецьким *Wirklichkeit* – дійсність, утвореного від *wirken* – діяти, і це спричинило той факт, що категорія енергії своєю чергою виявила рідкісну, майже унікальну здатність відігравати провідну роль у різних світоглядних концепціях.

Ще Аристотель енергією позначав актуальну дійсність предмета, на відміну від потенційної можливості (*δύναμις, potentia*) його буття. Для позначення здатності до життя він використовував і термін «ентелехія», котрий у його розумінні багато в чому тотожний енергії і є реалізацією закладених у даному суцтотому здатностей і можливостей, передусім здатності до буття (у живої істоти – до життя). І ентелехія, і енергія протиставляються потенції і можуть мати різне тлумачення: процес реалізації, стан реалізованості (суцце), реалізуюче начало, форма («матерія є потенція, а форма – ентелехія») [2, 378]. Отже, Аристотелева енергія – це все, що має вигляд сили, здатність на будь-яке досягнення, справу (грец. *ergon*); це слово рівнозначне активності, рішучості, волевизначеності людської поведінки.

До періоду приблизно від Галілея й до середини ХІХ століття відноситься виникнення фізичного поняття енергії, що означало здатність за певних умов зробити, прискорити, загальмувати рух, змінити його напрям або бути породженим рухом. Свого часу ще Г. Лейбніц називав феномен енергії «живою силою», а фізик і лікар Г. Гельмгольц (1821 – 1894) на основі принципу специфічних енергій І. Мюлера та теорії локальних знаків Р. Лотце розробив власну теорію сприйняття, де введене ним уявлення про потенційну енергію було названо «силою напруги».

Розвиток фізики на рубежі ХІХ – ХХ століть привів до відкриття нових видів руху, у яких залишалось нез'ясованим, що саме рухається. Використовуючи цю обставину, деякі вчені намагались довести, що рух можливий без матеріального носія. Оскільки природа електрона ще не була достатньо досліджена, він був проголошений якоюсь «нематеріальною силою», чистим рухом без матеріального носія. На цьому ґрунтувався енергетизм як філософський напрям, у якому першоосновою всіх явищ вважалась енергія, яка трактувалась як незнищувана субстанція, здатна до різноманітних перетворень, як атрибут матерії. Під енергією в більшості випадків розумілася здатність матеріальних тіл виконувати роботу при зміні свого стану.

Поняття енергії в сучасній фізичній картині світу визначається «законом збереження енергії», відповідно до якого різні види енергії за відповідних умов можуть перетворюватися один в одний, однак енергія в цілому й за всіх перетворень залишається рівною сама собі (за кількістю). Цей принцип відкрив уже згадуваний Р. Майєр. Закон збереження енергії був розвинений у «закон енергії-маси», відповідно до якого енергія може перетворюватися в масу (і навпаки) [18].

Енергетизм як філософське вчення, в основі якого лежить уявлення про енергію як субстанційну й динамічну першооснову світу, набув розвитку наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття переважно в працях учених-природників. Так, у «Новому тлумачному словнику української мови» читаємо, що енергетизм – це «ідеалістична течія у філософії та природознавстві початку ХХ ст., прихильники якої замінюють поняття матерії поняттям енергії, все існуюче розглядають як чистий рух і зводять його до руху свідомості» [9, т. 1, 646]. У словнику іншомовних слів енергетизм також визначено як ідеалістичну течію, «яка вважає першоосновою світу енергію» [13, 250].

Найбільш відомим і послідовним теоретиком енергетизму був німецький учений Вільгельм Фрідріх Оствальд (1853 – 1932), котрий стверджував, що «всі явища природи можуть підпадати під поняття енергії» [10]. Саме з його іменем у

філософській літературі зазвичай пов'язують енергетизм як радикальну натурфілософію. Своєю редукціоністською філософією, заснованою на енергетизмі Майєра, Оствальд стверджував, що в ідеалі всі природні явища можуть бути пояснені як форми й перетворення загальної субстанції – енергії [11]. Окрім того, головний представник енергетизму побудував на цій основі велику філософію природи й культури, вершиною якої є енергетичний імператив: «Не розтрачай даремно ніяку енергію, використовуй її!» [18]. Так енергетичний імператив В. Оствальда стає регулятором людської діяльності, у якій етичне є синонімічним до «мінімальних енергетичних втрат», у тому числі й ментальної енергії, що близьке до ідеї економії розумової роботи Е. Маха [8].

Слід також додати, що у В. Оствальда були попередники. введення терміна «енергетизм», так само, як і перший розгляд енергії як основи всіх взаємодій, належить англійському фізику М. Дж. Ранкіну, котрий, спираючись на закон збереження й перетворення енергії, розвинув у 1855 р. «науку енергетики», у котрій усі фізичні явища трактуються через зміни актуальної й потенційної енергії. Іншим попередником Оствальда вважається Е. Хельма, який у 1887 р. дослідив розвиток поняття енергії, де також підкреслювалася її основна роль [7].

На енергетизм опирається континуалістська (від лат. *continuus* – суцільний, безперервний) картина світу. У сучасній метафізиці набуває значення теорія чотиривимірного континууму (або риманова – за іменем математика Бернхарда Римана, 1796 – 1866), що поєднує три виміри простору й один вимір часу в єдиній математичній побудові. У той же час природничо-наукове математичне мислення дотримується переконання, що континуум зв'язку всього, що відбувається (духовного й матеріального), реально існує. Однак з філософської точки зору, насамперед у С. К'єркегора, подібний континуум збагнений як чиста абстракція: тільки абстрактне мислення створює безперервність (континуїтивність), а життя, конкретний світ переходять із одного стану в інший раптово, через стрибок.

Побудована на законах енергетизму континуалістська картина світу викликала у кінці XIX – на початку XX століття критику атомізму та його прихильників. Серед супротивників енергетизму – австрійський фізик-теоретик, засновник статистичної механіки та молекулярно-кінетичної теорії Людвіг Больцман, котрий критикував як фізичні додатки енергетизму, так і його філософські підстави [15, 38-39]. Проти суб'єктивізму теорії відчуттів В. Оствальда виступав і Ернст Мах (1838 – 1916), котрий вважає, що людське пізнання починається з відчуттів, які він називає елементами, що мають нейтральний характер [6, 39].

Разом із тим французький фізик, математик і філософ П'єр Дюгем послідовно використовував ідеї енергетизму, хоча його енергетика не має нічого спільного з енергетизмом Оствальда, оскільки енергетизм був суто технічним терміном фізики Дюгема, що не претендує ні на яке онтологічне значення [3]. Енергія фізичного тіла й життєва енергія якщо й мають між собою щось загальне, то це – рух. Енергія завжди виявляється в русі, причому цей рух може здійснюватися в найрізноманітніших формах. Саме тому жвавість людської психіки асоціюють із більшим зарядом життєвої енергії: про діяльну людину, що перебуває у вічному русі, говорять як про енергійну людину. Енергія у цьому сенсі – сукупність життєвих сил: здоров'я, настроїв, бажання діяти, фізична сила, натхнення, знання, гроші.

Нині багатьма дослідниками визнано, що поняття психічної енергії так само є правомірним у науці, як і поняття фізичної енергії, і психічну енергію можна змінювати подібно фізичній, оскільки всі психічні явища можуть розглядатися як вияви енергії, подібно тому, як усі фізичні явища розуміються енергетичною реалізацією. Психічна енергія становить інтенсивність психічного процесу, його психологічну цінність, котра не представлена у своєму якісному вираженні, як моральна, естетична чи інтелектуальна – вона завжди імплікується у своїй визначальній (детермінуючій) силі, що виражає себе в певних психічних ефектах.

Психічна енергія направляє й спонукає особистість до будь-якого виду діяльності. Суб'єктивно й психологічно ця енергія сприймається й переживається як сильне бажання. Однак існує також і думка, що «життєва енергія», або взагалі «енергія» – це метафоричний опис стану людини, причому узагальнений опис. Так само, як «пристріт» і «псування», «життєва енергія» не відноситься до психологічних термінів. Використання слова «енергія» створює ілюзію, що є якась об'єктивна «енергія», що може підзарядитися або яку можна втратити. Така думка характерна для затятих супротивників езотерики [12, ч.1].

Енергія свідомості найповніше характеризується через одне з основних і найбільш специфічних категорій китайської філософії – «ци», що виражає ідею континуальної, динамічної, просторово-тимчасової, духовно-матеріальної й вітально-енергетичної субстанції. Термін «ци» означає пневму (кит., буквально – ефір, атмосфера, газ, повітря, подих, дух, вдача, темперамент, енергія, життєва сила, матерія) [7, 730]; етимологічне його значення – «пара над [жертвовним] рисом, що вариться»; стандартну термінологічну опозицію «ци» становить принцип «лі».

А. Кобзєв визначає, що загальне поняття «ци» гранично конкретизується на трьох головних значенневих рівнях: космологічному, антропологічному й психологічному. У першому випадку «ци» – універсальна субстанція Всесвіту; у другому – пов'язаний із кровообігом наповнювач людського тіла (аналог «життєвих» або «тваринних духів» європейської філософії), здатний тоншати до станів «насінневої душі» і «духу»; у третьому – вияв психічного центру, «серця» (синь), кероване волею й керуюче почуттями [8].

Так, наукове пояснення сутності «ци» на основі електромагнітної теорії з комплексними числами надає Сюдзи Іномата (учений Інституту електротехнічних досліджень, президент Японської організації інженерії свідомості) у книзі «Парадигма нової науки». Він вважає, що «ци» рухається по спіралі, закручуючись за годинниковою стрілкою. Його основна ідея полягає в такому: свідомість-розум і маса-матерія не пов'язані безпосередньо. Але коли свідомість управляє плином фізичного часу, з'являється позитивна й негативна «тіньова енергія», якої існує два види – Інь і Ян. На підставі цього твердження можна зробити висновок, що космічний простір, котрий іноді називають «вакуумом», – це не порожнеча, він повний позитивної й негативної тіньової енергії, або енергії «свідомості», що є невичерпною й може бути використаною [14]. С. Іномата припускає можливість викачування «вільної енергії» космосу за допомогою спеціальних методів і перетворення її в енергію електричну. У Японії й інших країнах для застосування «вільної енергії» використовується так звана «М-Машина», що видає в десять разів більше електричної енергії, ніж поглинає.

Різні дослідницькі групи почали визнавати концепцію вільної енергії, котра може дещо змінити наше бачення навколишнього світу. Запаси нафти на Землі обмежені, а ставка на атомну енергію пов'язана з більшим ризиком катастроф і забруднення навколишнього середовища. Потреба в безпечній і недорогій енергії іншого виду стає усе більш актуальною, і вільна енергія може стати саме тим, чого потребує людство.

Цікавою є китайська енергетична система *цигун* (*ци* – енергія, *гун* – робота) – техніка управління розумом і енергетичними явищами шляхом маніпуляції «ци» (нараховує понад 2000 років). Сутність її можна стисло передати в такому ланцюзі тверджень: існування є формою світобудови, що невіддільна від вібрації; фізична енергія має вібрацію і набуває форми, наприклад, електромагнітних хвиль; матерія має вібрацію на рівні атомів або елементарних часток (ця ідея лежить в основі квантової фізики); свідомість, як і матерія, на базовому рівні складається з вібрації. Отже, використовуючи вібрації свідомості, ци (енергію) можна виробляти й випромінювати м'якою й твердою, холодною й теплою, заспокійливою й збудливою тощо. Такі енергетичні прийоми призначені в основному для поліпшення фізичного здоров'я, що можуть проявлятися як на мікрокосмічному, так і на макрокосмічному рівнях.

Багато представників інтелігенції у техніці цигун вбачають енергетичну програму діяльності людської психіки, будучи переконаними, що ХХІ століття буде часом гуманології – науки про життя людини, і ті країни, яким удасться посісти лідируючі позиції в дослідженні гуманологічних проблем, стануть у перших рядах розвитку цивілізації на Землі. З огляду на це люди, можливо, й об'єднують зусилля в комплексних дослідженнях китайської традиційної медицини, *цигун* і «особливих здібностей», адже світобудова повна дивних речей, і час, коли людська думка була скована певними рамками, вичерпав себе [16].

Велика роль відводиться в цій теорії слову. Слово суттєво діє на людину, чи то окрилюючи її, чи то вбиваючи, адже це могутня енергія – енергія вібрації звукового коду, надана людині Творцем і передана за допомогою генетичних кодів. Слово як носій енергії має суттєвий вплив не тільки на конкретну людину, а й на оточуюче середовище – на всю живу й неживу природу. І характер словесного впливу прямо залежить від свого носія – людини. До таких висновків про прямий вплив слова на навколишній світ дійшли й дослідники в галузі теоретичної та практичної медицини. Однак ця тема вимагає окремих досліджень.

Отже, категорія енергії не безпідставно виявила рідкісну, майже унікальну здатність відігравати провідну роль у різних світоглядних концепціях, постаючи основою то природничо-наукового енергетизму, то філософського енергетизму, у якому енергія визнається субстанційною та динамічною першоосновою світу. Основою світоглядної енергетичної концепції В. Ф. Оствальда став навіть енергетичний імператив, що заперечує даремне розтрачування енергії та стає таким чином основним регулятором людської діяльності. На енергетизм опирається континуалістська картина світу, що в сучасній метафізиці набуває значення теорії чотиривимірного континууму (три виміри простору й один вимір часу). Енергетизм також охоплює і поняття психічної енергії, що спрямовує та спонукає особистість до різних видів діяльності.

Оскільки знання про енергію, розглянуті у фізиці, філософії, теології, психології, не зовсім узгоджуються між собою та не дають повної характеристики поняття, подальші дослідження проблеми філософського енергетизму мають неабиякі перспективи, котрі можна окреслити орієнтовно так: енергетичний підхід до взаємодії людини й природи; пізнання як взаємодія енергій в осмисленні цілісності світобудови; механізм енергообміну в релігійному філософствуванні; світоглядна система всеєдності й енергетичності; енергетизм в езотеричній формулі космічно-духовної еволюції тощо.

Література

1. *Акимов О.* Спекулятивний енергетизм Оствальда; [Електронний ресурс] / Олег Акимов. – Режим доступа: sceptic-ratio.narod.ru/po/ostwald.htm.
2. *Аристотель.* О душе / Сочинения: [в 4 т.]. / Аристотель. – Т.1 – М.: Мысль, 1976. – С. 371-448.
3. *Катасонов В.Н.* Позитивизм и христианство: философия и история науки Пьера Дюгема; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://katasonov-vn.narod.ru/duhem.html>.
4. *Комадарова И.* Эколого-энергетизм как фактор социодинамики культуры: методологические и мировоззренческие аспекты / Современное исследование социальных проблем / И. Комадарова // Электронный научный журнал. – 2012 (13). – №5. – Режим доступа: cyberleninka.ru > Научные статьи > Философия.
5. *Кудрявцев П.С.* История физики и техники. – [2-е изд., перераб. и доп.] / П.С. Кудрявцев, И.Я. Конфедератов. – М.: Просвещение, 1965. – 570 с.
6. *Мах Е.* Анализ ощущений и отношение физического к психическому / Е. Мах. – М.: Изд. Дом «Территория будущего», 2005. – 304 с.
7. Новая философская энциклопедия: [в 4 т.]. – Т. 4 (Т-Я). – М.: Мысль, 2010. – 735 с.
8. Новая философская энциклопедия; [Электронный ресурс] / Институт философии Российской академии наук. – Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/2251.html>.
9. Новий тлумачний словник української мови: [у 3 т.] / [уклад. В.В. Яременко, О.М. Сліпущко]. – К.: Аконті, 2001. – Т.1 – 862 с.; Т.2 – 926 с.; Т. 3 – 926 с.
10. *Оствальд В.Ф.* Naturphilosophie. Лекции, читанные в Лейпцигском университете / В.Ф. Оствальд. – М.: URSS, 2006. – 340 с.
11. *Оствальд В.Ф.* Философия природы / В.Ф. Оствальд. – СПб. Библиотека самообразования, 1903. – 326 с.
12. Понятие энергии / Феномен энергии. Часть 1 // Бэктология; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://becmology.ru/blog/warrior/energy01.htm>.
13. Словник іншомовних слів; [за ред. О.С. Мельничука]. – К.: Головна редакція УРЕ, 1974. – 776.
14. Сознание – Энергия (теория Иноматы) – Ци / Лаборатория пространств: Человек // Психология; [Словарь]. – Режим доступа: <http://www.galactic.org.ua/clovo/p-e995.htm>.
15. *Храмов Ю.А.* Физики: Биографический справочник / Ю.А. Храмов. – М.: Наука, 1983. – С. 38-39.
16. Цигун / Китайклуб; [Интернет-ресурс]. – Режим доступа: <http://www.galactic.org.ua/Hina/Dgungun.htm>.
17. *Шайхутдинов И.* Диалектический энергетизм. И. Шайхутдинов // Вопросы философии, Россия, Москва, 2004 // – Режим доступа: http://energetism.narod.ru/htmls/dial_energ/dial_energ.htm.
18. Энергетизм – энергия / Лаборатория пространств: Человек // Психология: Словарь; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.galactic.org.ua/clovo/p-e995.htm>.

СХІДНА МУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ ТА ЇЇ МІСЦЕ В МУЗИЧНО-СЕМІОЗИСНОМУ МИСЛЕННІ ОПУС-МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкривається сутність східних музичних практик, що відроджуються в західноєвропейській новаційній опус-музиці ХХ – початку ХХІ століть. Аналізується специфіка сучасного музично-семіозисного мислення структурами східної музичної традиції та доводиться їх актуальність.

Ключові слова: рага, тала, макам, люй, опус-музика, музично-семіозисне мислення.

В статье раскрывается сущность восточных музыкальных практик, возрождающихся в западноевропейской новационной опус-музыке ХХ – начала ХХІ веков. Анализируется специфика современного музыкально-семиозисного мышления структурами восточной музыкальной традиции и доказывается их актуальность.

Ключевые слова: рага, тала, макам, люй, опус-музыка, музыкально-семиозисное мышление.

The article reveals the essence of eastern musical practices, reviving in West European novation opus-music ХХ – beginning of ХХІ century. Analyzed the specific contemporary musical-semiosis thinking structures eastern musical tradition and prove their relevance.

Key words: raga, tala, maqam, lu, opus-music, musical-semiosis thinking.

В історії музичної культури прийнято розрізняти декілька систем музичного мислення. Дві з них визнані головними – західноєвропейська, заснована на багатоголоссі, та східна, що будується на одноголоссі. Перша з них склалася в Європі і згодом поширилася по всіх країнах, де європейці становили значущу частину населення, друга склалася в східних цивілізаціях Азії. На даний час вона панує в арабських країнах і на територіях, що входили свого часу до Арабського халіфату, а також в Індії, Китаї та країнах Південно-Східної Азії. Східну музичну культуру європейці завжди розглядали як загадкову й складну для розуміння, але композитори-новатори ХХ століття почали звертатися до зразків східної музики й характерних способів медитативного й ритмо-тембрового мислення. Розглянемо в даній статті специфічні особливості східного типу музичного мислення й використання його прийомів у новаційних практиках опус-музики ХХ століття.

У музичній культурі стародавнього світу, незважаючи на єдині онтологічні корені музичної цілісності, можна побачити принципову відмінність між східним і західним типом музичного мислення. Східна музична традиція є найдавнішою формою музичного усвідомлення Гармонії, Краси, Порядку та законів Універсуму. Ця музика є віддзеркаленням космічного порядку й символом злиття з буттєвими основами людського існування. Тут людина виступає не як творець музичних структур, як провідник і прозорий медіатор. Вона ще не створює і не виробляє музику, яка б виражала суб'єктивні почуття й переживання, лише відтворює об'єктивно існуючу Музику («Музику Сфер», «музику Ритуалу» тощо).

Відповідно і результатом діяльності людини є не твір-річ, відтворення, тобто те, що відсилає до початкової моделі. Практично у всіх великих культурах давнини – у Єгипті, Вавилоні, Індії та Китаї – музичні звукоряди розумілися як *коди універсальних класифікаційних рядів*. До цих пір знаходяться у вжитку семиступеневі та п'ятиступеневі лади, які є не що інше, як звуковисотна класифікація семи астрологічних планет і п'яти першоелементів. Однак в давнину за кожним звуком звукоряду стояв цілий ряд предметів і явищ, об'єднаних зв'язком з конкретним звуком. У цей ряд крім планет і першоелементів могли входити мінерали, рослини, тварини, пори доби, пори року, сторони світу, кольори, частини людського тіла, внутрішні органи тощо. Можна стверджувати, що звукоряд виступав як первинний фактор впорядкування світу, як класифікаційний код, на основі якого шикувалися великі класифікаційні таблиці. Розглянемо деякі конкретні поняття й принципи східного музичного мислення.

Перші відомості про музику в *індійській культурі* пов'язані з Ведами, в першу чергу з «Самаведою», що зосереджується на музиці докладніше за інші Веди (пояснюючи, як виконувати гімни «Рігведи») і міцно зв'язує витoki музики з релігійно-магічною практикою індуїзму. Трактат «Натьяшастра» розглядає музику в синкретичній єдності інструментального початку, співу і танцю, демонструє, що вже до його створення індійці володіли високорозвиненою музичною системою. В основі музичного мислення індійської музичної культури лежать два принципи: рага й тала. Слово *рага* використовувалося як для позначення жанру, заснованого на даній мелодії, так і для визначення закріпленої традицією ладоритмічної побудови, традиційно стійкої мелодії. Хоча *рага* важко піддається адекватному визначенню, вона далеко не вичерпується лише вказівкою на використовуваний звукоряд. Теорія *раги* ґрунтується на розумінні звуку (нада) як енергії космосу, що дає початок і напрямок людського життя та кола перероджень. Ритм Всесвіту втілюється в системах поєднання звуків: звукорядах і обумовлених їх структурами мелодіях-моделях. Звукоряд індійського ладу складався з семи головних тонів, число яких мало сакральний зміст (відповідає семи планетам Сонячної системи); ці семизвуччя по-різному градууються на 22 інтервали – *шруті* (деякі з них європейський слух навіть не розрізняє). Кожному з *шруті* відповідає певний поетично-колірний символ. Рага, що спирається на визначений набір *шруті*, володіє жорстко заданим емоційно-символічним характером (*раса*). Отже, кожна *рага* покликана передати певну емоцію або настрій людини: любов, веселощі, огиду, гнів, подив, заспокоєння. Так само наділені символічними значеннями стандартні ритмічні малюнки (*тала*), яких у трактатах нараховуються понад 2000. *Тала* – це окремий ритмічний малюнок композиції (дуже умовно відповідає західному поняттю музичного метра), ритмічний цикл, що складається з певної кількості «квадратів» (*джаті*), з яких кожен може містити різну кількість часток. Взагалі науку про музичний ритм теж називають *тала*. Вважається, що головним завданням виконавців *раги* є поступове «проявлення» всіх звуків і структури мелодійного модуля, розкриття в певному порядку певної кількості відповідних до її *раса* ритмічних *тала* [6, 411].

Типологічно близьким до *раги* є вокально-інструментальне імпровізаційне мистецтво арабського, турецького, іранського, іракського та сусідніх етносів, включаючи вірмен – *макам* (маком, мугам, муках, шашмакам, хіджаз, дастгях). *Макам* вперше згадується в працях Сафі ад-Діна (XIII століття). Приблизно з 200

звукорядів – мелодійних модулів імпровізації – споживаними є 30 – 40. Звукоряди діляться на вісім сімейств (у менш поширених теоретичних класифікаціях – дев'ять), кожне з яких символічно пов'язане зі станом Всесвіту, часом доби, емоційним станом людини, а також з сюжетними ситуаціями і текстами класичних лірико-епічних поем східного «П'ятикнижжя». Кожен звукоряд арабської музики має свою назву, що відбиває його математико-космічну символіку та морально-емоційний характер.

Музика в *Стародавньому Китаї* завжди була тісно пов'язана з філософією і устроєм суспільства. Конфуцій писав, що музика являє собою мікрокосмос, що відображає будову Всесвіту. Прекрасна музика володіє строго певною структурою, яку не можна порушувати, як не можна переступати закон. Знання про китайську музичну культуру містяться у стародавньому пам'ятнику III ст. до н.е. «Люйші Чуньцю». Виникнення музичного звуку автори «Люйші Чуньцю» зводять безпосередньо до самого Непроявленого дао. «Музика – це тонка *ци* – повітряна матерія, яка зазначає ритм зростання та спадання неба і землі, тому тільки мудрець здатний надати йому якість гармонійності» [4, 47]. Космос в китайській традиції являє собою якийсь грандіозний резонатор, що постійно перебуває в стані гармонійної музичної вібрації, або, кажучи по-іншому, космос є грандіозний і складний музичний інструмент, що видає прекрасне звучання, яке забезпечується правильною циркуляцією Іньяною *ци*. Однак ця музична гармонія космосу повинна бути ще якось виявлена людиною, і для цього існує система шести звукорядних співвідношень, згідно з «Люйші Чуньцю» створена або виправлена архаїчним героєм Куєм.

У китайській музиці дана система називається системою *люй* («лад», «міра»). *Люй* – це темперований звукоряд, утворений тонами, що породжувалися відповідно до певної процедури, в основі якого лежать числові співвідношення, пов'язані з «космічними константами». В основі системи *люй* лежали дванадцять звуків. «Стандарт *люй* – це певні звуковисотні відносини, музична шкала з «правильною» структурою, з «правильними» проміжками між звуками-нотами. Тому еталоном *люй* є неодмінна передумова «правильного» налаштування інструменту і можливості виконувати на ньому «правильну» музику... *люй* – це основа музики» [4, 51]. Кожен зі звуків *люй* мав специфічний магічний сенс: непарні звуки втілювали світлі, активні сили Неба, парні – темні, пасивні сили Землі. Всі разом вони висловлювали зміну місяців у році і годин у добі. Приблизно у VII столітті до н.е. з цього звукоряду було виділено п'ять найважливіших звуків, що отримали такі назви: перший – «палац»; другий – «бесіда», «рада»; третій – «ріг»; четвертий – «збори»; п'ятий – «крила». Ці п'ять звуків ототожнювалися з п'ятьма першоелементами (вогонь, вода, земля, повітря, дерево) і п'ятьма основними кольорами (білий, чорний, червоний, синій, жовтий). Вони мали і соціальне значення («правитель», «чиновники», «народ», «діяння», «речі»). Вважалося, що за допомогою музики можна викликати дощ, впливати на ріст рослин, а порушення століттями встановленої музичної традиції здатне призвести до різних лих. Не випадково в текстах XI – VI століть до н.е. слово *юе* («музика») означало також і більш широке поняття – «мистецтво» (що включає в себе поезію, танець, живопис, архітектуру і навіть сервірування столу). Таким чином, ритуальна музика, описувана в «Люйші Чуньцю», являє собою акт прилучення до гармонійної вібрації космосу. Музика виступає як «знаряддя порядку», оскільки вона повідомляє міру і порядок кожній

події. Можна навіть сказати, що музика не просто «впорядковує» кожен подій, але перетворює кожен подій в структуру, або, іншими словами, включає в себе індивідуальну подій в загальну гармонійну вібрацію космосу. Причому таке бачення музики та її будови притаманне багатьом стародавнім культурам, в яких формувалася некомпозиторська музика. Підкреслимо структурність музичного мислення східної традиції та можливість багатовекторної інтерпретації цієї символіки, що, зокрема, і дозволяє нам говорити про музично-семіозисне мислення як східної музики, так і опус-музики, що застосовує ці структури та принципи розвитку.

Музика Сходу виражає не переживання особистості, а шлях, що веде душу до розкриття її справжнього буття. Східна музика за своєю суттю медитативна, спрямована на повне «виключення» інтересу слухача до зовнішнього світу і направлення вектора уваги всередину себе. Кожне виконання неповторне та імпровізаційне, як неповторний індивідуальний шлях майстра. Саме композитори-новатори ХХ століття починають прилучення східної традиції до європейської музичної культури. Вже в творчості композиторів нововіденської школи (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн тощо), які на основі атоналізму розробили метод дванадцятитонові композиції (спорідненість зі східними дванадцятизвучковими ладами), додекафонії та серіалізму, здійснюється крок до східної ладозвучкової системи, до східної культури взагалі. Ключовим принципом музично-композиційної реформи А. Шенберга, наприклад, стала повна ліквідація тональної основи музики та її заміна спеціально розробленою атональною технікою, пов'язаною з концепціями серійності, додекафонії, пуантилізму. Основним принципом атоналізму є повне рівноправ'я всіх тонів (що теж близьке східному мисленню), відсутність будь-якого ладового центру і тяжіння між тонами. Атональна музика не визнає контрасту консонансу і дисонансу та необхідності дозволу дисонансів. Вона передбачає відмову від функціональної гармонії, виключає можливість модуляцій. У творчості А. Шенберга та його учнів відмова від ладотональних основ музики набуває принципового значення. Тяжіння до «тональної невагомості» пов'язане саме зі східною традицією, зі спробами деяких композиторів наблизитися до вільного вираження неясних внутрішніх імпульсів, пов'язаних з ритмами Космосу. Розробляючи свою теорію, Шенберг висував вимогу щодо вилучення консонансних акордів і затвердження дисонансу в якості найважливішого елемента музичної мови («емансипація дисонансу»). Саме в цей період починають формуватися нове бачення й усвідомлення східного типу музичного мислення, синтезуватися з європейською формою композиторської опус-музики. Багато хто з музикантів тоді пройшов через захоплення буддизмом, даосизмом, стародавніми індуїстськими віруваннями, що викликало інтерес і до східних музичних традицій. Особливо цікавили композиторів властивості музичної мови, ладової системи, ритмо-темброві відтінки та символіка східної музики. Східна музика притягувала не стільки екзотикою звуків і тембрів, скільки своєю споглядальністю, медитативністю. Вона надавала можливість створити відчуття повної відчуженості від переживань та занурення в стан абсолютного духовного спокою.

Яскравим прикладом може слувати творчість учня видатного французького композитора О. Мессіана К. Штокгаузена кінця 60-х – першої половини 70-х рр. У цей період німецький композитор був захоплений створенням так званої

«інтуїтивної музики». Щоб виконувати цю музику, необхідно налаштуватися на певний настрій і виразити цей настрій у звуках. К. Штокгаузен доходить думки, що музика повинна бути імпровізаційною, щоб привести слухача до стану абсолютно-го спокою й зосередженості на «чистому житті» звуку. Даючи виконавцю повну свободу, композитор зовсім відмовляється від нотних текстів. Партитури інтуїтивної музики взагалі не містять нот, а складаються лише з інструкцій для виконавця, часто втілених в віршовану форму. Так, партитура твору Штокгаузена «Сім днів» має лише словесні вказівки типу: «взьми акорд», «держі акорд», «ні про що не думай» тощо. Музична герменевтика як словесне «обплітання» музики відтіняє принципову незрозумілість задуму й водночас підмінює слухачську рефлексію. Як треба правильно «ніби розуміти» музику Штокгаузен регулярно прописує в постійно поповнюваному авторському корпусі слоганів та афоризмів. Через ці коментарі слухач або є не обов'язковим узагалі, або вже свідомо залучений у музику не меншою мірою, ніж сам автор, або виконавці-співавтори Штокгаузена. Виконання інтуїтивної музики Штокгаузена зазвичай починалося зі спільної медитації учасників ансамблю. Результатом медитації повинно було стати досягнення співналаштованості музикантів під час імпровізації. Цілком можливо висловити припущення, що інструкції для виконавця одночасно були і інструкціями для слухачів такої музики: адекватне сприйняття твору можливе тільки в тому випадку, якщо є загальний настрій, що об'єднує музикантів і слухачів.

Однією з характерних тенденцій авангардистської опус-музики ХХ століття є спроба подолати властиві європейській музиці сюжетність і подієвість. Яскравим прикладом в даному випадку може слугувати творчість композиторів-мінімалістів, твори яких начисто позбавлені будь-якого сюжету і засновані на одноманітних циклічних повтореннях, – ці риси зближують їх з медитативною музикою Сходу. Зміна поточної налаштованості у слухачів досягається тут за рахунок одноманітного повторення одних і тих самих ритміко-мелодійних структур. У медитативній музиці часто використовується ефект уповільнення часу: твір сприймається більш довгим, ніж він є насправді. Музика мінімалізму, монотонна і репетитивна, «вириває» слухачів зі світу і часу, вибиває зі звичної системи координат. Цілком обґрунтованим видається припущення, що медитативна музика має за мету викликати у слухача стан, близький до нудьги. Більшість медитативних практик якраз починаються з погашення інтересу до світу, аж до повної його анігіляції. Захваченість зовнішнім світом зникає повністю, і він як би перестає існувати. Екзистенціальний зміст естетичної програми музичного мінімалізму полягає у допомозі слухачеві подолати «непроглядність» повсякденного і дати можливість відчути всю красу, унікальність і неповторність кожної миті буття.

Цікавим прикладом може бути звернення відомого американського композитора Дж. Кейджа в своїх музичних експериментах до східної релігії та філософії. Вивчення східної релігії та філософії, практика медитації вплинули на погляди музиканта і сприяли зародженню нового погляду на музичний звук. «Я розглядав мистецтво не як посередника в спілкуванні між художником і слухачами, а як діяльність у формі звуків, у якій композитор знаходить спосіб дозволити звукам бути самими собою. І в перебуванні звуків самими собою відкривається розум людей, що надає багато можливостей, про які вони й не знали» [1]. За Кейджем, усе має сенс, тому що «все має природу Будди». Тільки тепер не людина володіє сенсом, а,

навпаки, сенс володіє людиною. Кожне суще є центром Універсуму. Тому музика слугує засобом та умовою виявлення й розгортання сущого. Для цього композитор повинен сприймати звуки навколишнього середовища, що оточують нас, і звільнитися від індивідуального авторського початку, від власного «Его», що відокремлює від світу. У своїх лекціях про Ніщо й Дещо Кейдж розкриває дві основні категорії дзен-буддизму, що стали найважливішими в його поглядах на музичну композицію. «Зміст діяльності художника – у втіленні Ніщо у формі об'єднання й становлення різноманітних Дещо: звук, стаючи самим собою й співіснуючи з іншими звуками, втілює внутрішню сутність Буття. Часи міняються, мистецтво тепер все усередині, і головне завдання тому не робити якусь річ Щось, а робити, скоріше, Ніщо, тобто робити таке Щось, яке внутрішньо нагадує нам про Ніщо. Дуже важливо, щоб це Щось було просто Щось, Щось кінцеве; тоді йому легко всередині себе ставати нескінченим Ніщо» [1]. Більше того, якщо непохитно зберігати прихильність до Ніщо, продовжує композитор, то вибір безмежний. Немає володіння, є насолода свободою. «Ви завжди у згоді з життям, і вільні шукати й вибирати» [1]. Тобто волю художникові дає його прихильність і причетність до всього у світі, прийняття композитором усіх звуків як джерела музичного матеріалу відкриває йому шлях для творчості. Тому немає такого Щось, що було би недодосяжним. А «музика є такий вид дії, який є Ніщо. Тут немає слів. Ніякої комунікації, ніяких символів, ніякого інтелектуалізму. Кожна річ просто стає собою – видимим проявом невидимого Ніщо. Немає кінця Щось, і всі вони прийнятні. І якщо самотверджено відкинути кожне з них, відразу зникає й вся свобода вибору взагалі», – стверджує Кейдж. Звідси ідея втілення Ніщо в музичній тиші, яка стала вже брендом, символізуючи творчість Д. Кейджа. Його знаменита п'єса-мовчання «4'33» доводить, що тиша не є відсутністю звуку, навіть мовчання може бути музикою. Те, що слухачі сприймали як тишу, не знаючи, як потрібно слухати, було наповнене випадковими звуками. Під час виконання першої частини п'єси можна було чути шум вітру за вікном, під час другої частини краплі дощу починали тарабанити дахом, а під час третьої частини люди самі створювали різноманітні цікаві звуки, перемоворювалися й шепотіли, виходячи із зали.

У статті «Визнання композитора» Кейдж розповів про ідею «ритму-структури» як альтернативи «гармонії-структури» Шенберга й застосування ним ритмічних технік індійської музики: «Якщо індійський тала має справу з пульсацією всередині незамкнутої структури, то ідея ритмічної структури, що виникла незалежно, полягає в організації музичних фраз, які мають початок і закінчення» [7, 35]. Кожен тала пов'язаний з конкретним емоційним станом людини. Американський музикознавець Р. Костеланець відзначає, що «ритмічний підхід Кейджа – це аналог індійського тала, але з початком і закінченням, характерними для західної музики» [8, 157]. Російська дослідниця творчості Д. Кейджа М. Переверзева вважає, що ритм у нього є провідним чинником розвитку музичної форми. «Ритмічні структури Кейджа являють собою кристал із симетричними гранями, відшліфованими математичними операціями. Числовий ряд організовує форму творів на різних рівнях і визначає ритм тактів, об'єднаних у групи, а групи – у секції й блоки» [2]. Ритм як провідний чинник розвитку форми, на думку дослідниці, залежить від числової формули. В основі ритмічної структури можуть лежати кілька типів числових відносин: пропорційні, принцип квадратного кореня,

принцип організуючого числа, спеціально створений або запозичений числовий ряд, наприклад японського тривірша хайку. М. Переверзева наводить приклади мікро-макрокосмічної математичної структури в композиції Кейджа.

Загалом, музичне мислення інтелектуальних практик опус-музики ХХ століття повертається до архетипічних витоків не лише музики, а й культури в цілому. Історія західної традиції музично-семіозисного мислення завжди йшла по шляху ускладнення, і у своєму розвитку еволюція її полягала в переході до більш ускладнених структур («унісон – квінта – терція – секунда – септіма»). У системі музичного мислення завжди відбувалися грандіозні революції, а у ХХ столітті, коли ми вступили до зовсім неможливої раніше фази розвитку, коли «вже немає чого більше завойовувати», як зазначає Ю. Холопов [5, 103], музика досягла у своєму розвитку апогею, числові математичні структури становлять основу творчості композиторів, аналітичний семіозис перевершив усі попередні епохи своїм абстрактно-числовим схематичним мисленням.

Можна зробити висновок, що авангардна музика в пошуках нових меж мистецтва прагнула вийти з простору самого мистецтва за його межі в досягненні найсміливіших новацій і настала «точка біфуркації», «повороту», коли в музичному мисленні відроджуються найдавніші форми усвідомлення Всесвіту. Східна музична традиція є шляхом до повернення людини до свого буття, повернення до Порядку та злиття з Першоєдиним. Мінімалізм кінця ХХ – початку ХХІ століття є такою формою музичного мислення, яке за допомогою східних практик медитації, вібрацій-хвиль актуалізує відсунуте в давній міф історичною «плитою раціоналізму» відчуття «Музики сфер» і «Світової гармонії». Витвір стає новою реальністю, що існує об'єктивно й надособистісно. Звідси починається *реставрація метафізики* в новітній музиці, що припускає музичний світ як об'єкт, а композитора – як суб'єкт, що освоює цей світ шляхом його *нового впорядкування та відтворення*. К. Штокгаузен, наприклад, говорив про свою місію: «Ми, музиканти, у випадку, якщо самі не закриваємо себе, то стаємо провідниками універсального космічного Духу» [3, 259].

Література

1. Ценова Валерия. Джон Кейдж Пересекающиеся слои, или мир как аквариум [Електронний ресурс] / Валерия Ценова // Израиль XXI. – 2007. – № 3. – Режим доступу: <http://www.21israel-music.com/Case.htm> (дата звернення: 19.03.13). – Назва з екрану.
2. Переверзева М. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы [Електронний ресурс] / М. Переверзева // Израиль XXI. – 2009. – № 18. – Режим доступу: http://www.21israel-music.com/Case_number.htm (дата звернення: 19.03.13). – Назва з екрану.
3. Просняков М. Т. Космическая музыка Штокгаузена / М. Т. Просняков // Корневище 2000. Книга неклассической эстетики. – М., 2000. – 256 с.
4. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал / Г.А. Ткаченко // Миф и эстетика в «Людши чуньцю». – М.: Наука, ГРВЛ, 1990. – 284 с.
5. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке; [сост. А. М. Гольцман; общ ред. М. Е. Тараканова]. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 52 – 104.
6. Череди́нченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Череди́нченко. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.
7. Cage J. A composer's confessions / J. Cage // R. Kostelanetz. John Cage: Writer. – New York, 1993. – P. 27 – 44.
8. Kostelanetz R. John Cage / R. Kostelanetz. – New York, 1970. – 127 s.

«CONTEMPORARY ART»: СИМУЛЯЦІЯ МИСТЕЦТВА

Аналізується ступінь відповідності ознак «Contemporary Art» – «актуального мистецтва» – базовим характеристикам мистецтва у його усталеному естетико-мистецтвознавчому сенсі та відповідно правомірності залучення даного постмодерного феномена до загальномистецького контексту.

Ключові слова: мистецтво, Contemporary Art, актуальне мистецтво, культурна симуляція, художня комунікація, художня форма, арт-практика.

Анализируется степень соответствия признаков «Contemporary Art» – «актуального искусства» – базовым характеристикам искусства в его устоявшемся эстетико-искусствоведческом смысле и соответственно правомерности вовлечения данного постмодерного феномена в общий контекст искусства.

Ключевые слова: искусство, Contemporary Art, актуальное искусство, культурная симуляция, художественная коммуникация, художественная форма, арт-практика.

Analyzes the extent to which the signs of «Contemporary Art» – the basic characteristics of art in its steady-oriental aesthetic sense and, accordingly, involve the legality of the post-modern phenomenon in the general context of art.

Key words: art, contemporary Art, cultural simulation, communication art, art form, art practice.

Радикальна зміна культурної ситуації в Україні пострадянської доби цілком логічно призвела до не менш радикальної трансформації контексту художньо-мистецького творення та, як наслідок, самих результатів цього процесу. Довгоочікувана можливість легального відходу від ідеологічної заангажованості та «правильності» офіційно визнаного мистецтва соцреалізму, ейфорія свободи вибору та ствердження власної творчої стилістики призвели до підкресленої уваги, насамперед до пошуків західних митців як зразків, які необхідно наслідувати, – на жаль, досить часто без необхідної частки належної критичності та естетичного їх аналізу. «Contemporary Art» – поняття, яке позначило на заході новий контекст художнього творення, активно сприйнятого в останні роки і митцями пострадянського європейського простору, отримало у вітчизняній культурній ситуації власну синонімічну назву – «актуальне мистецтво» (АМ). Розпочавшись як підкреслено опозиційно-творчий проект, АМ до нинішнього часу нагромадило досвід, репрезентований переліком більш та менш відомих імен та практичних результатів. Отримана художня маса безумовно дозволяє провести обґрунтований аналіз явища АМ та спробувати виявити його статус як певної форми творчої діяльності сучасних митців. Серед філософів, культурологів, соціологів, які активно досліджують проблематику сучасного мистецтва та модерних арт-практик, відзначимо, насам-

перед, розвідки Є. Андреєвої, О. Балашової, В. Воробйової, Т. Злобіної, В. Личковаха, Г. Меднікової, О. Петрової, Є. Штейнера. Разом з тим, необхідність продовження обговорення виявленої проблеми є очевидно нагальною та актуальною, оскільки ставлення до радикальних новацій АМ жорстко ділить і самих митців, і аналітиків на два протилежних за оцінками табори: якщо перші схвально сприймають постмодерні його прояви як рішучий крок до становлення нового мистецького контексту, єдино відповідного до нинішніх соціокультурних реалій та звершених світоглядних модифікацій людини інформаційного суспільства, то їх опоненти висловлюють небезпідставні сумніви щодо здатності даної новоявленої культуротворчої практики повноцінно та всеохоплююче замінити традиційно існуючу систему мистецької діяльності. Більше того, специфіка численних проявів АМ сукупно з переважаючою реакцією на них очевидної більшості незалежної аудиторії примушує поставитися до нього як до окремого виду деякої артистичної діяльності, яка за своїми характеристиками знаходиться поза площиною власне мистецтва. *Метою даної статті* є естетичний аналіз сутності АМ як певного сучасного соціокультурного феномена та виявлення ступеня відповідності характерних параметрів цього явища засадам власне мистецтва.

Насамперед зазначимо, що проблематика АМ знаходиться у загальному контексті проблеми, виявленої з кінця ХІХ – початку ХХ століття і вербалізованої понятійною опозицією мистецтво класичне – некласичне. Гучні дискусії на тему співвідношення класичної (традиційно визнаної в якості зразка та усталеної протягом усіх попередніх віків мистецького розгортання) та некласичної (демонстративно опозиційної до усіляких мистецьких авторитетів та історично визнаних проявів еталонності) художньо-мистецької парадигми початку ХХ століття позначили усвідомлення факту сутнісних різнорівневих трансформацій на зламі культурних епох, та, як наслідок, змін у сфері мистецької практики людства. Поява художнього авангарду початку ХХ століття стала реакцією на остаточну руйнацію світоглядної парадигми попередньої доби, еталоном якої – за всіх наступних бароково-романтичних деформаціях – залишався світоглядний концепт Відродження. Очевидна аналогія культурних зламів межі ХІХ – ХХ та ХХ – ХХІ століть примушує визнати внутрішню закономірність здійснення радикальних трансформацій художньо-мистецької сфери обох перехідних періодів. Однак навіть відстань у століття так і не сформулювала остаточної відповіді на важливе питання щодо сутності мистецтва та правомірності чи неправомірності позначення цим поняттям некласичної (насамперед, авангардної) художньої практики початку минулого століття. Наш час відновлює гостроту проблеми і робить нагальною необхідність продовження дискусії на тему сутності мистецтва як такого і сучасних його модифікацій зокрема.

Попри певну усталеність, вже саме використання поняття АМ виявляється досить дискусійним внаслідок очевидної його умовності. Термін «актуальне» проголошує претензію на першорядну значущість у контексті нинішньої культурно-історичної ситуації, на всеохоплююче вдоволення соціального запиту на експеримент, продукування альтернативного знання. Однак у такому сенсі можна вважати актуальним мистецтво, народжуване кожною новою культурною добою. Декларована ж сучасна «актуальність» – з огляду на далеко не однозначну реакцію

аудиторії, до якої апелюють адепти АМ, та очевидну загрозу здебільшого демонстрованої ним безсенсовності та комерціалізації – не завжди визнається саме такою переважаючою її частиною. Так, достатній відсоток публіки і нині продовжує визнавати духовну вищість як класичної спадщини, так і новаційно збагачених, однак, власне художніх методів творення, (серед прихильників яких виявляється і численна когорта сучасних митців), тим самим опосередковано відстоюючи визначальну важливість у власному життєвому просторі позитивних художньо-естетичних цінностей. Безумовно, варто відмовитися від абсолютизації «актуальності» будь-якої арт-практики, штучного визначення її провідною лише в силу активно декларованої креативності, розкрученості – обставин, які у даному випадку скоріше переводять АМ у контекст практики комерційного споживання, аніж виступають свідченнями його істинно актуального духовно-творчого начала. По суті, дійсно актуальним може бути мистецтво будь-якого стильового визначення, адже без відчуття важливості та злободенності художнього смислотворення, власне, і немає істинного мистецтва ані для самого митця, ані для його аудиторії. Намагання встановити духовну гегемонію певного виду творчості та одночасна при цьому категорична відмова духовного визнання інших – явище, відоме в історії як негатив, що працює на руйнування основ вільного мистецтва. Лише за глядачем, слухачем, читачем залишається остаточне право визначати мистецтво, актуальне для кожного у певний період його життя. Анатолій Криволап, нині, на жаль, частіше згадуваний – цілком в руслі очевидної тенденції до комерціалізації сучасного мистецького простору – не як унікальний колорист, а, передусім, як фінансово найуспішніший художник України, зазначив в одному з численних інтерв'ю: «Мистецтво – це особисті стежки. Нині Contemporary Art – це такий собі автобан крізь цілий світ... АМ не рухається. Воно схоже на криницю, з якої вибрали воду і замість води витягують у відрах глину чи землю... Я назвав це пошуком нового, що зупинився» [1].

Піддаючи справедливому науковому сумніву смислову відповідність загальнопоширеного у даному контексті («актуальне мистецтво») означення «актуальний», ми з обґрунтованим скептицизмом змушені поставитися і до правомірності використання другого елемента аналізованої понятійної пари – власне терміна «мистецтво». Інтуїтивне відчуття неадекватності, навіть певної некоректності використання поняття «мистецтво», нерозривно пов'язаного з усім духовно-позитивним масивом як попередньої, так і сучасної художньої практики людства, для позначення специфіки окремої часткової ситуації художньої діяльності деякої далеко не всеохоплюючої усе багатство художнього життя арт-спільноти, спонукає учасників нинішнього культурного процесу активно використовувати понятійний заміник – західний аналог «Art», «contemporary Art» та утворені похідні – «арт-діяльність», «арт-практика», підкреслюючи тим самим, що йдеться про адресата, який за деякими рисами зовнішньої формальної аналогії приховує радикально відмінну сутність. Дійсно, безпосереднє враження глядача і самих авторів, які не наважуються назвати явище «contemporary Art» звичним словом «мистецтво», цілком підкріплюється та обґрунтовується конкретним естетичним аналізом цього модерного феномена.

Варто зазначити ще один аспект проблеми: АМ виявляється органічним і яскраво репрезентативним елементом сучасної загальнокультурної симулятивної ситуації – ситуації всепоглинаючого удавання, внутрішньої несправжності, духовної сурогатності. Активно створювана та агресивно пропагована нова шкала псевдодуховних цінностей людського буття намагається переконати, що культурний прогрес полягає, насамперед, у визнанні старомодними та недоречними класичні морально-естетичні та загальнокультурні засади, які завжди утримували людину на рівні духовної пріоритетності, в удаваній необхідності спільного активного переходу до новоконструйованих реалій буття, у здійсненні та сприйнятті в якості новітньо-прогресивної та загальноприйнятої норми глобальної різнорівневої симуляції: природні органічні продукти харчування підмінюються штучно синтезованими та незворотно генетично модифікованими, живе товариське спілкування – сидінням у чаті, любов – сексом без моральних зобов'язань, краса – ляльковим гламуром, друзі – «потрібними людьми», природна статева орієнтація – настирливою, під симулятивною маркою «толерантності», пропагандою одностатевих збочень тощо. Перебування у глобальнокультурному контексті загального удавання визначає і ряд характеристик АМ як очевидно симулятивного явища, яке мімікріє під важливу культурну статусність мистецтва. Спробуємо визначити ступінь відповідності ознак АМ базовим характеристикам мистецтва у його усталеному естетико-мистецтвознавчому сенсі та, відповідно, правомірності залучення даного феномена до загальномистецького контексту.

Тривала історія власне мистецтва у його традиційних формах та способах існування дозволяє ствердити ряд узагальнень, що визначають специфіку цього виду культуротворчої діяльності, які при усіх варіативних модифікаціях у контексті різних культурних періодів, художніх стилів, індивідуальних манер, творять спільний універсальний базис, забезпечуючи йому статус досить чітко окресленого та зрозуміло трактованого культурно-естетичного феномена людського буття. Разом з тим, видається цілком логічним у подальшому не включати у цю систему види діяльності, які за основними визначальними параметрами не відповідають (а у ряді випадків і суттєво протистоять) базовим засадам її існування.

Серед стрижневих ознак мистецтва наголосимо на визначальних характеристиках функціонування основних ланок художньої комунікації – процесу авторського творення, способу існування твору мистецтва, сприйняття готового художнього результату аудиторією та прослідкуємо специфіку їх функціонування у контексті новітньої практики АМ.

Вже на початковій стадії функціонування АМ як деякої системи художньо-культурної комунікації виявляється симулятивна її тенденція – так, серйозній деструктивній трансформації піддається у даному контексті сама мета художньої творчості. Якщо власне мистецтво слугує простором глибинної особистісної самореалізації митця, вираженням важливих духовних смислів, об'єктивованих в особливим чином сконструйованих, але неодмінно власне художній формі, то АМ вбачає у митці насамперед, (а здебільшого і лише) «генератора ідей», для якого внутрішня концепція є незрівнянно важливішою за художню якість її наступного втілення. Тим самим свідомо й незворотно руйнується цілісність та унікальна неповторність авторського творення. Більше того, цілком деформується уявлення

про мистецький талант, оскільки він у системі нових правил не передбачає унікальної здатності майстерного володіння секретами творення художньої форми, «художнє ремесло» ігнорується як ретроградний, зайвий аспект мистецьких новацій. У підсумку ж ліквідуються усі традиційні перепони для проникнення у сферу мистецького творення людей художньо безталанних.

Актуальне мистецтво демонструє намагання переосмислити суть художньої творчості як такої. Традиційне мистецтво через творення синтезу важливого сенсу та досконалої форми орієнтоване у підсумку на збудження як естетичного, так і інтелектуального задоволення. АМ ж передбачає неминучу недосяжність інтелектуального схвалення, неможливого за відсутності дійсного (а не активно симульованого!) сенсу, активно провокуючи натомість здивування, інтелектуальний шок, обурення, фізіологічне збудження тощо, активно залучаючи глядача у поле активної дії абсурду, не надаючи змоги зосередитися у пошуках необхідних слових орієнтирів. Разом з тим констатована аудиторією безсенсовність або ж надмірна необґрунтована претензійність демонстрованих новацій АМ активно заперечується самими «новаторами» та їх прихильниками, які, переходячи в активний ідейний наступ, використовують звичний вже прийом наполегливого звинувачування опонентів у ретроградності та нерозумінні «недогматичного» та «новаторського» художнього мислення. Декларація реально не існуючої ідейної глибини проникає навіть у наукові публікації, надаючи численним епатуючим «знахідкам» АМ фіктивної мистецької статусності. Якщо погодитися з тим, що «АМ – це філософський роздум на тему власного життя у світовому контексті через призму ментально-екзистенційного досвіду» [2, 256-261], то численні зразки реальної продукції діячів АМ (як, приміром, «Лайно художника» І.Чічкана, «Самотній ковбой» Т. Мураками) часто викликають небезпідставні сумніви у їх особистісній морально-духовній адекватності.

Для власне мистецтва стан творчості – це природний стан митця, незалежно від рівня комерційної успішності його творів, свідченням чому є численні в мистецькій історії хрестоматійні приклади «творення у шухляду» та драматичного невизнання активно діючого таланту за життя. Актуальне мистецтво практично повністю змінює акценти, проголошуючи саме комерційну успішність неодмінним та майже першочерговим знаком творчої якості. Підтверджують нові матеріально-фінансові критерії талановитості і численні художні критики та галеристи, які займаються пропагандою та експонуванням творів АМ. Важливим негативним свідченням «нерозвинутості художніх смаків» вітчизняної аудиторії вони, зокрема, вважають недостатню комерційну успішність проектів АМ, недостатню активність у придбанні пропагованих «шедеврів», свідомо ігноруючи той факт, що істинна вартість мистецтва завжди визначалася не кількістю вигідно проданих у приватну власність творів чи розміром штучно встановленого їх грошового еквівалента, а сукупним духовним їх впливом на душі та уми їх глядачів, слухачів, читачів.

Безумовним внутрішньо-сутнісним ядром усієї системи мистецької комунікації виступає саме художній твір. Актуальне мистецтво змінює акценти, пропонуючи інтерпретувати останній лише як деякий супутній знак найважливішої чистої ідеї-концепції. У реальній же практиці можна констатувати досить тісну взаємозалежність між здебільшого претензійно-химерною або, нерідко, і просто неці-

кавою ідеєю та, відповідно, негативно аналогічною за естетичними характеристиками формою художньої її об'єктивації. Виведення художньо-матеріальної форми з епіцентру художньої комунікації та легалізація недосконалої формотворення, знищуючи сам художній об'єкт, здатний викликати необхідний позитив естетичного переживання, знаходить своє теоретичне обґрунтування у численних працях прихильників АМ. Так, ще Джозеф Кошут у творі «Мистецтво як ідея» проголосив, що мистецтво необхідно позбавити двох його головних особливостей: а) принципу обов'язкового втілення задуму митця в матеріалі («фізична оболонка має бути зруйнована, оскільки мистецтво – це сила ідеї, а не матеріалу»); б) розірвати зв'язок мистецтва з естетикою, орієнтувати його на вирішення когнітивних і методологічних завдань. Однак глобальна «руйнація фізичної оболонки» твору нищить і саму суть мистецтва – можливість власне через експонування певної матеріально-художньої форми викликати в аудиторії духовне переживання ціннісних аспектів закодованих у ній смислів. Якість художньої форми визначається володінням «школою майстерності», здатністю добрати особливий комплекс засобів художньої виразності, забезпечити неповторність художнього конструювання, продемонструвати дійсно творче натхнення й оригінальність творчого мислення. Натомість об'єкти АМ часто використовують готові предмети природного чи культурного походження, поєднуючи їх невласним чином; вони здебільшого легко тиражуються, копіюються, не гребують численними запозиченнями, які, по суті, являють собою узаконену форму новітнього плагіату (як, приміром, опуси Е. Уорхолла та його послідовників). Як цілком слушно зауважує Є. Штейнер, в АМ загублений необхідний художній репрезентант – картина, скульптура тощо; звичний художній твір заступає естетичний «мутант» – артефакт, комікс, графіті, інсталяція, муляж, перформанс. У подібних об'єктах відсутнє «естетичне напруження форми» (Є. Штейнер), яке, єдино, і перетворює деяке образне висловлювання на твір мистецтва.

Відсутність належним чином художньо-естетично артикульованої форми стимулює пошуки дієвих засобів симулятивної її компенсації. У цьому сенсі важлива роль «охудожнення» не-художніх за внутрішньою сутністю об'єктів покладається, насамперед, на середовище їх розташування (вернісаж, модний виставковий зал, новітньо обладнана галерея, статусний музей чи химерно облаштований вуличний простір тощо), адже пошук, конструювання контексту та розміщення у ньому об'єктів АМ значною мірою виступає заміником самого процесу повноцінного художнього творення. Химерність, аморфність, претензійність ідеї та форми її втілення намагаються бути компенсованими за рахунок естетично визнаного статусу самого місця експонування та духовно-емоційної його аури. Саме статусне експозиційне місце покликане естетично легалізувати об'єкт, який таким симулятивним чином з цілком буденного, нерідко абсурдного чи навіть зовсім примітивно-банального перетворюється – саме в силу недоречності, неочікуваності, абсурдності появи у невласному контексті – на об'єкт вимушеної уваги, претендуючи, таким чином, на художню особливість, оригінальність, винятковість. Те, що у побутово-буденному контексті ніколи не буде потрактоване власне художнім, опинившись у невідповідному для нього, однак естетично позначеному

місці, під пильною увагою митців, критиків, знавців, відразу ж починає симулювати художню статусність, маскуючись під креативність, творчу самобутність. Розпочату дію продовжують критики, мистецтвознавці, фахово підводячи під здійснювану симулятивну акцію не менш симулятивну схвально-аналітичну базу. Те, що у щоденному житті зазвичай трактується як безглуздість, несмак, вульгарність, аморальність, нерідко в акціях АМ (як, приміром, арт-акція «X** в плену у ФСБ» російської арт-групи «Війна», удостоєної у 2011 р. премією «Інновація» Федерального агентства культури та кінематографу та Державного центру сучасного мистецтва Росії (!), чи жахаючо-криваві акції «Віденського акціонізму» – «Театру оргій та містерій» Германа Нітша) починає підноситися до рангу мало не геніальності, особливої витонченої багатозначності та довершеності, недоступної широкому загалу, який у цей час розглядає дивину з почуттями, цілком протилежними до естетичних.

Ще одним засобом переведення малохудожніх об'єктів у ранг арт-явища стає формат експонування об'єктів: навіть цілком художньо нецікаві артефакти (на зразок смислово малозрозумілих, однак майже еталонних «Пласких» Т. Мураками), представлені на великих площах, змушують глядачів виявити хоча б мінімальну видимість зацікавлення, адже великий простір експонування безпрограшно симулює значущість експоната.

Ретельна праця таланту над художньою довершеністю твору має на меті забезпечення ефективності протікання заключного етапу власне мистецької комунікації – адекватного естетичного сприйняття авторської ідеї реципієнтом. Художні характеристики і чинники твору вмикають увесь потужний арсенал сприймаючої асоціативності, забезпечуючи здійснення таємниці позитиву духовного впливу справжнього мистецтва: саме якість художньої форми стимулює чисту естетичну реакцію на неї, саме вона одночасно здатна посилити дію пізнавальної суті представленого образу – примножити закладений у ньому позитив або ж духовно нейтралізувати змістовий негатив, зберігаючи сам феномен художнього явища. Неможливість виникнення чистого естетично-позитивного відгуку на відсутній художньо-якісний позитив форми призводить до залучення в якості необхідних стимулів бажаної активної психоемоційної реакції цілого ряду цілком позаестетичних засобів. На зміну усталеним способам художнього творення форми, здатної зафіксувати та адекватно представити внутрішню авторську ідею, приходять нові – абсурдизація, гламуризація, профанація, епатаж, майже фізіологічна натуралізація, технологізація, виявлені через різноманітні химерні інсталяції, перформанси, акції тощо (як, приміром, постріли червоною фарбою з гармати на нещодавній виставці Аніша Капура у Pinchuk Art Centre).

Незворотно деформується суть сприйняття твору (неодмінне у власне мистецтві естетичне споглядання, ґрунтоване на духовно-емоційному) – не-утилітарному, не-фізіологічному! – позитивно-катартичному переживанню художньої якості поступається місцем цілком протилежному за суттю процесу, у якому домінуючими стає інтерес чуттєво-біологічний, соціально-економічний, суто пізнавальний – однак аж ніяк передусім не художній. Відсутність важливого для аудито-

рії закодованого художніми засобами смислу компенсується привнесенням в об'єкт АМ специфічних характеристик (речеві запозичення з позамистецької побутової сфери життя, шокуючі фізіологізми, елементи надмірного еротизму), здатних викликати інтенсивні психоемоційні реакції та доволі специфічним чином стимулювати увагу й інтерес аудиторії. Більше того, спостереження за домінуючою реакцією глядачів на звичні вже зразки АМ змушує позначити сам процес сприйняття малоестетичними побутовими термінами «витрішкування», «гаволовство» з часто притаманним йому і активно демонстрованим здивуванням, брутально-відвертим чи приховано-сором'язливим «розгляданням», моральним несхваленням, інстинктивно-фізіологічним збудженням тощо.

У багатьох випадках АМ провокує у духовно та морально здорової особистості відверто іронічне до себе ставлення, оскільки переважаюча відсутність адекватних смислів створює абсолютний інтелектуально-духовний дискомфорт сприймання при серйозному до нього ставленні. Однак нерідко доречна у цьому випадку іронія відсутня у самих авторів та апологетів АМ, а їх маніфестована позиція демонструє агресивний антагонізм щодо усталених цінностей буття – моральності життєвих проявів, краси як абсолютної вартості, засад християнського світовідчуття тощо. Подібна позиція змушує до серйозної адекватної протидії надмірній радикальності проявів АМ не як окремої специфічної культурної форми реакції на дисгармонійні прояви постмодерністського культурного хаосу, а як агресивно-бездуховної форми наступу та девальвації базових засад існування людства.

Безумовно, АМ має право на існування, але як локальне явище полікультурного простору сучасного світу та аж ніяк не духовно-мистецький його авангард. Поява аналогічних радикально-протестних явищ прослідковується і в інші періоди мистецької історії – доречно згадати, приміром, короткотривалий дадаїзм початку ХХ століття. Однак аналіз засад даного культурного феномена переконує у неправомірності використання ним назви та статусності власне мистецтва у його звично зрозумілому сенсі. Актуальне мистецтво варто розглядати як специфічну арт-практику разом з іншими спорідненими її різновидами: поп-артом, «концептуальним мистецтвом»; як форму модерного арт-вияву, паралельно існуючою та очевидно симулятивною щодо мистецтва спробою символічного вираження дисгармонійності та екзистенційної кризи сенсу існування в умовах глобальної комерціалізації та бездуховної уніфікації життя, однак, аж ніяк не свідченням завершення триваючої історії власне мистецтва.

Література

1. *Криволап А.* Інтерв'ю з митцем А. Криволап [Електронний ресурс]. – Режим доступу: agroprom.com.ua/downloads/nomera/2012/agroprom_47-48.pdf
2. *Медникова Г.С.* Искусство после философии / Г.С.Медникова: Материалы Всерос. конф. (20-21 ноября 2009 г.). – СПб., 2010. – С.156-161.

I. ФОЛЬКЕЛЬТ: ЛОГІКА УЗГОДЖЕННЯ «МЕТАФІЗИЧНОЇ» ТА «ПСИХОЛОГІЧНОЇ» ЕСТЕТИКИ

У статті аналізуються естетичні погляди І. Фолькельта – одного з визначних представників німецької «психологічної» естетики кінця ХІХ – початку ХХ століть. Особливу увагу звернено на спробу вченого реінтерпретувати ідеї Канта та Шиллера, розвинувши їх у площині «психологічної» естетики.

Ключові слова: «психологічна» естетика, естетичне споглядання, естетичне сприйняття, «метафізична» естетика, теорія «впочування», естетичне переживання, «естетична антиномія».

В статье анализируются эстетические взгляды И. Фолькельта – одного из видных представителей немецкой «психологической» эстетики конца ХІХ – начала ХХ веков. Особое внимание обращено на попытку учёного реинтерпретировать идеи Канта и Шиллера, развив их в плоскости «психологической» эстетики.

Ключевые слова: «психологическая» эстетика, эстетическое созерцание, эстетическое восприятие, «метафизическая» эстетика, теория «вчувствования», эстетическое переживание, «эстетическая антиномия».

In article are analyzed aesthetic views of I. Folkelt – one of significant representatives of the German «psychological» aesthetics of end ХІХ – beginning of the ХХ centuries. The special attention is paid on itself by attempt of the scientist to reintegrate ideas of the Edging and Schiller, and to develop them in the plane of a «psychological» aesthetics.

Key words: «psychological» aesthetics, contemplation aesthetics, aesthetic perception, «metaphysical» aesthetics, «empathy» theory, aesthetic experience, «aesthetic antinomy».

В естетиці на межі ХХ – ХХІ століть набули подальшого розвитку напрямки досліджень, що виникли і визначилися як провідні ще наприкінці ХІХ століття: філософський, психологічний, соціологічний, мистецтвознавчий. Аналіз тенденцій розвитку естетичної теорії у ХХ столітті, на нашу думку, доцільно розпочинати з німецької естетики, яка, з одного боку, зберігала тісний зв'язок з філософією, а з іншого, саме в німецькій естетиці межі ХІХ – ХХ століть виникли найбільш впливові та симптоматичні напрямки подальшого розвитку естетичної теорії.

Одним з напрямків, в межах якого розвивалася німецька естетика, був психологічний, традиції якого закладені працями А. Цейзінга, Г. Т. Фехнера, В. Вундта, Т. Ліпса, К. Грооса, І. Фолькельта. У ХХ столітті вони продовжені напрацюваннями Р. Мюллер-Фрайенфельса та Е. Меймана. Основним спрямуванням досліджень представників психологічної естетики постало намагання поєднати процеси «сприйняття – творчості» за допомогою експериментального та інтроспективного методів їх дослідження.

Загалом, «психологічна» естетика відіграла значну роль у подоланні спекулятивних та догматичних тенденцій, що існували на межі XIX – XX століть в науці, сприяла зближенню естетики з життям, з художньою практикою, з теоретичним та конкретно-науковим мистецтвознавством. Погляди та розробки представників «психологічної» естетики досліджувалися протягом XX – на початку XXI століть як зарубіжними, так і вітчизняними вченими переважно у контексті загальноісторичних досліджень з психології та естетики. З позиції історії психології погляди таких представників «психологічної» естетики як Г. Т. Фехнер, В. Вундт, Т. Ліппс, К. Гроос, І. Фолькельт, розглянуто в працях Р. Арнхейма, Л. Бівангера, А. Лурії, А. Маклакова, М. Махнія, В. Роменця, М. Ярошевського. Серед досліджень з історії естетики творчий доробок цих вчених найбільш ґрунтовно висвітлено в працях Є. Басіна, В. Бичкова, В. Крутоуса, А. Ліпова, Л. Левчук, О. Торшилової, С. Маркуса. Зазначимо, що досліджень, присвячених аналізу поглядів та напрацювань, зокрема, І. Фолькельта – одного з визначних представників «психологічної» естетики, у науковій літературі поки що не з'явилося.

Фолькельт Іоганес Емануїл (1848–1930) – видатний німецький філософ, психолог, естетик, один з представників «психологічної» естетики, професор в університетах Йена, Базеля, Вюрцбурга, Лейпцига, який гостро відчув потребу реформування класичної естетики, необхідність узгодження її із досягненнями нового етапу художнього розвитку та новими вимогами наукового знання. Головним предметом естетики, в розумінні Фолькельта, виступає мистецтво, що вбирає в себе процеси художньої творчості та художнього сприйняття, а також власне твори мистецтва – об'єктивовані результати творчої діяльності. Естетика, вважає він, в основному оперує поняттями, що мають оцінювальний характер, причому оцінки ці ґрунтуються не на об'єктивних, а на суб'єктивних підвалинах. В своїй праці «Сучасні питання естетики» дослідник пише: «Краса, привабливість, піднесеність, трагізм, комізм – все це не є властивостями речей зовнішнього світу... Наука про прекрасне, характерне, привабливе тощо має справу з певними душевними явищами вельми при тому складного ґатунку... Всі ці естетичні вияви можна назвати характерними типами уяви та почуття» [5, 197].

І якщо це саме так, то естетичні явища можуть бути плідно дослідженими, вважає вчений, лише методами психології. Отже, сучасну естетику він відносить до психологічних наук.

На перший погляд може видатись ніби Фолькельт займає позицію суворого наукового об'єктивізму. Проте естетика продовжує залишатися для нього наукою про стверджені цінності та ідеали наукою «нормативною». Таким чином, він постав перед необхідністю узгодження між собою тяжіння психології до фактичності, а естетичної аксіології – до «належного».

Розв'язання проблеми Фолькельт вбачав в тому, що уява та почуття, що досліджуються психологією, у підсумку постають як вияви «людської природи», яка, як деякий «надсуб'єкт», також висуває певні вимоги до продуктів творчої фантазії. Отже, підґрунтя аксіології Фолькельта становить специфічна антропологія – також психологізована, яка спирається на поняття «життя», «духовне життя», «виповнення життя» тощо.

Зазначимо, що власне філософська, зокрема, онтологічна проблематика в естетиці Фолькельта майже не представлена. Він, звісно, визнає її існування, але вважає, що належить вона не до сфери передумов, підвалин, а до сфери «висновків». Філософсько-онтологічна проблематика знаходиться, згідно з Фолькельтом, на периферії естетичного знання, а отже, не впливає на його головний, аксіологічно-психологічний зміст.

У розробці психологічної естетики вчений, за його власним визнанням, йде шляхом, започаткованим працями Г. Т. Фехнера, В. Вундта, Т. Ліппса. В той же час він вважає, що багато з сучасних теоретичних ідей були наперед визначені, зокрема, Кантом та Шиллером – естетиками класичного періоду. Ці ідеї варто оцінити, перекласти мовою науково-психологічного знання і, звісно, в подальшому розвинути. Якраз у цю площину і спрямовує свої зусилля дослідник.

Принциповим досягненням кантівсько-шиллерівської естетики Фолькельт вважає виокремлення нею «естетичного споглядання» за принципом його протиставлення життєвій практиці. Кант осмислює естетичне як результат вільної гри духовних сил в процесі неутилітарного, безкорисливого споглядання об'єкта або в творчому акті, що закінчується створенням мистецького твору. Він пише: «Судження називається естетичним власне тому, що підґрунтям, яке його визначає, виявляється не поняття, а відчуття (внутрішнє відчуття) згаданої гармонії у грі душевних сил, оскільки її можна відчувати» [2, 71]. При цьому естетичне задоволення лише тоді буде «чистим», тобто власне естетичним, коли воно позбавлене будь-якої зацікавленості утилітарно-практичного взірця, наприклад від споглядання неба, квітки і тому подібних природних або штучно створених форм. Тут Кант виявляє найважливіший принцип естетичного, визначений ним як «доцільність без цілі». Сутність цієї найвищої доцільності полягає лише в тому, що естетичні об'єкти збуджують нашу душевно-духовну діяльність, зміст якої не виражається словами, але надає людині чисту естетичну насолоду. Саме у сфері естетичного, за Кантом, дух людини здійснюється до неутилітарного, незацікавленого, безкорисливого споглядання, творчої вільної гри своїми найвищими здібностями, що супроводжується та завершується естетичним задоволенням.

Шиллер, подібно до Канта, вважає, що деякою першопочатковою інтегративністю володіє мистецтво та краса. Будь-яке прекрасне явище пробуджує активність розуму та емоцій. «Естетичне творче спонукання, – пише Шиллер, – непомітно стоїть посеред страшного царства сил і посеред священного царства законів – третє веселе царство гри та видимості, у якому воно знімає з людини основи всіляких відношень та звільняє її від усього, що називається примусом, як у фізичному, так і в моральному плані» [6, 355].

Отже, естетичне споглядання завжди є неутилітарним («незацікавленим» за Кантом). Це положення, вважає Фолькельт, має фундаментальне значення для розуміння мистецтва. Він пише: «Центр тяжіння мистецтва полягає у спогляданні. Під цією назвою розуміється не лише реальний зір ... але й внутрішнє сприйняття образів, що породжується за допомогою уяви» [5, 80]. Естетичне споглядання – це опосередковуюча сходинка між поняттями та почуттями. Все, що виходить за межі естетичного споглядання, його неутилітарності, – не художньо, є ворожим мистецтву. Фолькельт акцентує: «Споглядання – ось альфа та омега мистецтва та

естетики ... У мистецтві споглядання досягає найповнішого розвитку та виявляє всю свою потужність та значення ... Художнє споглядання є однією з найвищих форм духовної діяльності» [5, 80 – 81].

Аксіологічно-психологічний підхід до мистецтва виявляється у Фолькельта у визначенні предмета мистецтва як «внутрішньої правди життя». Мистецтво може і навіть повинно вловлювати найдрібніші деталі, подробиці людської психології, але обов'язково – у їх відношенні до цілого, яке формується не в системі природно-наукового знання, а у сфері духовного життя людини і людства. Тут найважливіше місце займає виповнення внутрішнього життя та значущість як кожного окремого моменту, так і головних життєвих цінностей, взятих у їх взаємних відношеннях.

У такому контексті «значущий для людини» зміст мистецтва фактично наближається до зображення (сили уяви) реальних людських виявів у світлі ідеалу. Таким чином, загальнолюдський соціальний та естетичний ідеал, вважає Фолькельт, не є чимось головним, а виступає, скоріше, як деяка узагальнена спрямованість пошуків. Цей ідеал часто зустрічається у працях вченого під найменуванням «сенса життя», що є «таємницею». Отже, предметом мистецтва, за Фолькельтом, виступає духовне життя людини у всій його багатоманітності, що зображується у світлі загальнолюдського ідеалу (сенсу життя). Таке розуміння предмета мистецтва призводить до визнання присутності у мистецтві особливого, духовно-виповненого змісту – «смісложиттєвого». Людинозначущий зміст мистецтва в інтерпретації Фолькельта включає в себе гедоністичний, естетичний та метафізичний аспекти. Саме тому, впевнений він, митець має бути духовно розвинутою особистістю із власним, органічно напрацьованим світосприйняттям. Відповідно, стає зрозумілим й те, що психологічна наука вивчає не лише «технологічні механізми» художньої творчості, але має безпосереднє відношення до розкриття його образного змісту. Таким чином, якщо у загальноестетичних пошуках вченого філософські питання буття відсунені на задній план, то у його поглядах на мистецтво спостерігається протилежне спрямування.

Сам процес художньої творчості Фолькельт аналізує, спираючись на ідеї Канта – Шиллера, але розвиваючи їх вже у площині та мовою психологічної естетики.

Одна з перших операцій, що здійснює митець, пов'язана з «відокремленням» об'єкта спостереження від життєвої реальності. Митець переносить обраний об'єкт до сфери уяви. Його образи знаходяться в особливому, внутрішньо завершеному «світі мистецтва», що, з одного боку, відокремлений від реального світу, а з іншого, пов'язаний з ним іманентно.

Образи мистецтва німецький естетик розглядає не у їх ставленні до об'єктивної реальності («відбиття»), а у їх ставленні до реальності суб'єктивної – як продукту творчої уяви. Вони є «чуттєвою видимістю», «примарами», «оболонками». Внаслідок процесу їх духовного виповнення переживаннями суб'єкта виникає ефект «одухотворення» предметних уявлень, ефект «вживання» суб'єкта в об'єкт. Власне тому Фолькельт вважається одним з провідних представників «теорії впочування». Поряд з іншими представниками психологічної естетики вчений припускав, що «впочування» – загальнопсихологічний процес, що

відбувається в житті на кожному кроці. Проте Фолькельт на противагу Г. Т. Фехнеру, Т. Ліпссу та іншим рішуче відкидає наявність асоціації уявлень у «впочуванні», визнаючи їх недостатньою для пояснення цього процесу. На його думку, естетичне впочування відрізняється від загальних, повсякденних станів тим, що являється інтенсивним підвищенням їх. Зазначимо, що ці положення Фолькельта піддавалися критиці з боку ще одного представника «психологічної» естетики – Ернста Меймана (1862–1912). «По-перше, – зауважує Мейман, – неможливо вбачати в естетичному впочуванні одну лише градацію та інтенсивне підвищення тієї діяльності, яку ми безпосередньо проявляємо у повсякденному житті По-друге, за умови одного лише розрізнення різноманітних випадків асоціації уявлень та відчуттів процес впочування знову ставиться у залежність від досвіду окремої людини ...» [4, 61]. Тим не менш, Мейман визнає внесок Фолькельта у розвиток, зокрема, теорії «впочування», зауважуючи: «... Потрібно ще відзначити те надбання Фолькельта, що він вказав на різні роди процесів впочування при різного роду естетичних враженнях» [4, 61].

Фолькельт піддає ґрунтовній критиці теорію мистецтва як «наслідування природи», яка виголошує ідеалом максимальне наближення зображення до оригіналу. Насправді, вважає вчений, має місце, скоріше, зворотний процес. Для того щоб виявити людську значущість зображуваного та надати тому, хто сприймає «скорочений», концентрований вираз правди життя, митець вимушений вносити певні корективи у свій наявний реальний досвід. Отже, митець не просто зображує дійсність, він її перетворює.

Про першу таку видозміну – «відокремлення від практичної реальності» – вже йшлося вище. Фолькельт вважає її необхідно-попередньою, універсальною в мистецтві і тому «формальною». Після цього відбуваються вже змінення «змістовні» – відкидання одних сторін предмета, виокремлення інших тощо. Всебічність, всеохопність художнього відтворення дійсності виявляється практично неможливою. Реальною альтернативою їм постає необхідна однобічність художнього образотворення, у межах конкретного виду, роду, жанру мистецтва. Багатоманітність художніх «авторських» стилів також пояснюється активним перетворення життєвого матеріалу митцем. Через усю історію мистецтва проходить антитеза «ідеального» та «реального» стилів. Фолькельт з'ясовує, що за цією – вельми невизначеною – формулою приховані ще й інші стильові опозиції, а саме: «піднесений» та «дійсний», «типовий» та «індивідуальний» стилі.

Теоретик приймає та високо оцінює судження Шиллера стосовно ігрового характеру естетичного споглядання. Саме завдяки ігровим витокам долається тиск практичного життя та реалізується свобода творчої уяви. Фолькельт розвиває ідею Шиллера про «спонукання до гри» і доводить її до логічної межі, заявляючи про подолання митцем в процесі естетичного споглядання свого «речовинного» Я. Фактично суб'єктом естетичного споглядання стає друге, перетворене Я художника-творця. Фолькельт пише: «Відаючись естетичному спогляданню, ми залишаємося живими особистостями, але ведемо життя вище за особисте, життя у світі загальних для всіх образів та ідеалів» [5, 28].

Внаслідок всіх цих процесів, вважає дослідник, якісні зміни відбуваються і в емоційній сфері «людини естетичної»: «... Почуття стають нібито душею художнього споглядання ...» [5, 84]. Почуття реальні, життєві трансформуються у почуття художні, не менш, а можливо й більш глибокі, проте легкі й просвітлені. Та-

ким чином, впевнений вчений, естетичне споглядання напрочуд позитивно впливає на душу людини; воно привносить моменти рівноваги та очищення, які традиційно позначаються аристотелівським терміном «катарсис».

Посилену увагу Фолькельт приділив розгляду такої складної проблеми, як співвідношення мистецтва та моралі, естетичного та етичного начал. Зазначимо, що в цьому аспекті також наявною є спадковість ідей: у період Великої французької буржуазної революції цій темі присвятив низку своїх статей Ф. Шиллер.

Метою мистецтва, за Фолькельтом, є виявлення «людино значущого», тобто повноти людського буття та його смислу. Моральна проблематика є лише частиною цього майже неосяжного цілого, хоча й дуже важливою. Моральність, відповідно, не є безпосереднім предметом мистецтва. Отже, прямого морального впливу на суб'єкта, що сприймає, очікувати не варто. Щоправда, певні випадки є припустимими, але вони завжди обумовлені особливими обставинами і до того ж у художньому сенсі не зовсім задовільні. Що ж до моралізаторської тенденції у чистому вигляді, то їй взагалі не місце у мистецтві.

Мистецтво здійснює величезний перетворюючий вплив на душу людини в цілому, розвиває та гармонізує її. Але вирішення цього завдання залишається, власне, у межах художньої сфери. Мистецтво стверджує, – вважає як і Шиллер, Фолькельт, – «моральність краси». Естетичне споглядання створює у того, хто сприймає, певну спрямованість і на моральне вдосконалення, але вже за межами безпосереднього художнього впливу, у майбутньому. Вплив мистецтва на сферу людської моральності обмежений ще й в тому відношенні, що стосується лише морального почуття. Адже цей вплив має місце лише в контексті естетичного споглядання і не передбачає участі розуму та здійснення моральних вчинків.

Художньо-образне втілення аморальних явищ також певною мірою є виправданим, вважає Фолькельт. Задля підтвердження цієї тези він посилається на закон споконвічної боротьби добра зі злом; і це також має бути явлено у мистецтві. Він пише: «... Моральні протиріччя певного морального ступеню мають неодмінно відобразитися у мистецтві цієї епохи» [5, 8].

Зазначимо, що Фолькельт був занепокоєний негативним сталенням, яке викликала стосовно себе метафізична естетика. Її загальновідомі вади – споглядальність та догматичний нормативізм. «Стара» естетика, вважає теоретик, не може опанувати багатоманітність форм мистецтва, особливо сучасного. Ця естетика зазвичай знаходиться в опозиції до новацій у мистецтві. Але цей негативний образ вже не є портретом сучасної естетики як такої, впевнений Фолькельт. Нині сформувалася нова, дійсно сучасна естетика. Вона принципово не може бути нетерпимою до процесів оновлення у мистецтві, навіть вельми радикальних. Дослідник зазначає: «В естетичних питаннях широта поглядів є необхідною» [5, 112]. Нова естетика є достатньо критичною, але водночас вона намагається зрозуміти і захистити паростки нового у художній творчості. Вона спирається на художній досвід людства, що знаходиться у постійному розвитку, та еволюціонує разом з ними.

Фолькельт спробував використати всі переваги нової, адогматичної естетики у здійсненому ним аналізі нового, некласичного мистецтва кінця XIX – початку XX століть. Поява в цей час авангардних напрямків художньої творчості вчений вважає не випадковим, а закономірним. Вони виникли у певній духовній та

соціальної атмосфері, ґрунтом для якої постало «загострене розуміння дійсності». Натуралізм, що позбавив реальність всіх умовностей та таємничості, що відкрив доступ до мистецтва відверто потворному, надав поштовх до перегляду художніх традицій у найрізноманітніших аспектах, впевнений Фолькельт. Виходячи з цього, всі новітні течії зазначеного періоду він позначає саме цим терміном – «натуралізм». Становлення нової художньої свідомості відбувається, як засвідчує Фолькельт, під надзвичайно сильним, хоча й неоднотайним, впливом філософії Ф. Ніцше. Теоретик зазначає: «Його майже надлюдська особистість у своїх руйнівних нападках на сучасний лад життя далеко перевершує все, що було досі зроблено у цьому напрямку філософами революційного способу мислення. Саме цього й бракувало молоді, що наслідувала його ...» [5, 175].

Чутливо та глибоко відреагував Фолькельт на нові тенденції у сфері етики, що виникли на межі ХІХ – ХХ століть. Визріває, констатував він, поворот від традиційної «етики норм» до некласичної «етики вільної автономної особистості». Він долучився до критики з цих позицій етики Канта та основ християнської моралі, яка в ті роки велася досить активно. Орієнтир людини нової доби, пояснює вчений, – не етика суворого обов'язку, категоричного імперативу, безжального пригноблення чуттєвості, а етика вільного, радісного виконання особистістю внутрішніх моральних вимог. Спроби обґрунтувати «етику відповідальності суверенної особистості» здійснювалися, як відомо, в ХІХ столітті (С. К'єркегор) і в ХХ столітті (М. М. Бахтін); продовжуються вони й зараз. Міркування Фолькельта з цього приводу, висловлені понад сто років тому, виявляються вельми симптоматичними.

Захищаючи багатоманітність напрямків у мистецтві, Фолькельт наводить аргументи як естетичного, так і психологічного ґатунку. В якості аргументу естетичного він формулює принцип «естетичної антиномії» – своєрідний варіант принципу додатковості Нільса Бора у застосуванні до явищ мистецтва. Природа мистецтва є вкрай суперечливою, підкреслює дослідник, тому співіснування у ньому протилежних (антимонічних) тенденцій, напрямів, стилів, – скоріше правило, ніж виняток. Кожна з таких течій заздалегідь є одnobічною у вираженні потенцій мистецтва як цілого, тим не менш є художньо повноцінною в принципі. Розглядаючи мистецтво з точки зору перспектив його розвитку, Фолькельт визнає велику значущість новаторських явищ навіть у тому випадку, коли власне художній їх рівень є недостатньо високим.

В якості психологічного аргументу, що виправдовує художнє відображення не лише світлих, а й темних проявів буття, вчений використовує принцип «повноти життя». Життєвий процес включає в себе й хворобливі стани, патологічні прояви й саму смерть. Тому митець має бути настільки ж неупередженим, як і вчений-психолог.

Естетика І. Фолькельта напрочуд рельєфно відбила специфічні особливості процесу становлення психологічної естетики, її спадковий зв'язок із класичною теорією, з одного боку, та намагання інтерпретації певних положень у новому ракурсі, з іншого. Безперечним надбанням Фолькельта виявилася також здійснена ним спроба наблизити естетичну теорію до передової художньої практики свого часу. Зазначимо, що ці напрацювання вченого не втратили актуальності й сьогодні.

Література

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства; [пер. с англ.]. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. *Кант И.* Критика способности суждения // Сочинения; [в 6 т.]. И. Кант. – Т.5. – М., 1966.
3. *Кривцун О. А.* Историческая психология и история искусств / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1997. – 329 с.
4. *Мейман Э.* Введение в современную эстетику / Э. Мейман. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 200 с.
5. *Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики / И. Фолькельт: [пер. с нем. Н. Штрупа]– СПб. Образование, 1899. – 237 с.
6. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. Письма об эстетическом воспитании. Собр. соч.: [в 6 т.] / Ф. Шиллер. – Т. 6. – М., 1959.
7. *Ярошевский М. Г.* Исторический путь психологии и логика её развития / М. Ярошевский // История психологии. – М.: Прогресс, 1985. – 420 с.

УДК 111.82:140

Микола Олександрович Нікульчев,
кандидат філософських наук, кандидат
богослов'я, доцент кафедри філософії
ДВНЗ «ДонНТУ»

СОФІЯ ЯК КОНЦЕПТ ТА ОБРАЗ ФІЛОСОФІЇ ВСЕЄДНОСТІ: ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ

У статті окреслено передумови виникнення концепту Софії та появу і прояви у вітчизняній історико-філософській традиції, що дало змогу говорити про те, що саме ці аспекти софійності, у поданні східного християнства й завдяки посередництву Давньої Русі, збереглися у вітчизняній богословсько-філософській традиції та трансформувалися в різнопланові філософські побудови мислителів Срібного віку.

Ключові слова: Софія, Софія тварна, Софія Божественна, софіологія Абсолют, всеєдність.

В статье обозначены предпосылки возникновения концепта Софии, появление и проявления этого концепта в отечественной историко-философской традиции. Это позволило говорить о том, что именно эти аспекты софийности, в представлении восточного христианства и благодаря посредничеству Древней Руси, сохранились в отечественной богословско-философской традиции и трансформировались в разноплановые философские построения мыслителей Серебряного века.

Ключевые слова: София, София тварная, София Божественная, софиология, Абсолют, всеединство.

This article outlines the background of the concept of Sofia and the emergence and manifestation of national historical and philosophical tradition, which allowed to say that these aspects Sophian, in view of Eastern Christianity and through the mediation of ancient, preserved in the national theological and philosophical traditions and transformed in diverse philosophical construct thinkers Silver Age.

Key words: Sophia, Sophia created, the divine Sophia, sophiology, Absolut, overwhelming unity.

Раціонально-закономірна основа світу як фундаментальна світова загадка привертає до себе увагу видатних філософів і теологів. Мега-натуралістична сфера буття посідає особливе місце у всіх релігіях. Тут формуються інтуїції, метафори, евристичні проблеми, які належать до сфери трансцендентного, – про початок буття й космогенез, про світ земний і світ потойбічний, про суб'єкт творіння (еволюції), про рушійні стимули життя й місце людства в ноосфері.

Фундаментальна, витончена за простотою редукція, відкрита давньогрецькою думкою: «все – єдине, все – з одного», стала вихідною парадигмою всієї європейської філософії й наукового знання, яке починало зароджуватися. Тим самим був закладений наріжний камінь в основу раціоналізації суцього.

У концепції єдності світу сформувалися принаймні два розуміння буття: матеріалістичне та ідеалістичне. У ранніх формах матеріалізму буття розглядалося як Єдине. Зведення буття до єдиного, яке зберігається як фундаментальний принцип і в марксизмі, має свою певну логічну незавершеність, конструктивну прогалину у створеній картині світу. Єдине (субстанція) мало потребу в упорядкованому розумному началі (антитезі субстанції), яке творить.

Наївний матеріалізм відмовлявся від постановки питання про розумну («софійну») основу світу: у світі немає нічого, крім матерії, яка рухається. Концепція єдності основи буття, висунута російською релігійною філософією, не замкнена як у рамках наївно-матеріалістичного, так і ідеалістичного монізму. Незмінне, вічне, інваріантне буття й мінливе, відносне («очі твої на мене – і немає мене», Екклезіаст) і саме те, що творить нову реальність (Софія) – дві доповнювані форми буття, які досліджували В.С. Соловйов та його послідовники. У статті ми спробуємо здійснити історико-філософський аналіз поняття «Софія» в контексті проблематики концепції всеєдності.

Софія (грец. – мудрість, премудрість) – специфічний концепт містичної філософії й теології. Джерелом походження концепту Софії можна вважати міфообраз Афіни в давньогрецькій міфології. Уперше як самостійне поняття вона з'являється у філософії Платона, але особливого значення набуває в пізньоантичному неоплатонізмі. Вона є сполучною ланкою між центральним поняттям Єдиного, або першоєдності, і множинністю феноменального світу. Первісний смисл Софії як мудрості, себто «життєво оформленого розуму», що вже заздалегідь увібрав у себе всі можливі фактичні ситуації, де вона може бути застосована, перетворюється на поняття «світової душі», стаючи конкретним вираженням ідеї всеєдності.

У неоплатонівському розумінні Софії принципову важливість мають два її аспекти: єдність матеріального та ідеального в самій структурі Софії, особлива розумотворча роль у космогонічному процесі. В ієрархічній космогонії Плотіна Світова душа (прототип Софії) посідає третій щабель у сходженні від Єдиного через Розум у множинність матеріального. Саме тут виникає можливість різноманіття, але в потенційному нерозкритому вигляді. Софія завжди виступає посередником між абсолютною єдністю та світом онтологічних ієрархій, який витікає з неї, аж до одиничних матеріальних речей. З іншого боку, Софія є запорукою причетності матеріального світу до розумного світу ідеальних сутностей та, врешті-решт, самого Єдиного. Софія є концептоутворювальною діалектичною категорією неоплатонівської філософської містики; вона надає людині змогу найближче досягнути

світову єдність в її сконцентрованому вираженні. Двоєдиний, суперечливий характер Софії є проявом ідеї вічного становлення, творчої природи самої світобудови, що принципово важливо для повноти логічного уявлення містичної філософії Єдиного. Так, Софія вбирає істотні характеристики всіх аспектів світового буття: софійну абсолютну тотожність ідеального й реального. Ідеальне у сфері софійного не є відвернене. Воно перетворюється на особливу форму буття, іменовану міфом. Буття, реальне в софійному смислі, є не просте існування реальних речей, але і світостановлення, творення нового: Софія як іпостась світобудови стає носієм якостей справжнього пізнання в його сходженні до Єдиного.

Особливий інтерес для розуміння концепту «Софія» становить праця «Стовп і утвердження Істини. Досвід православної теодицеї» П.О. Флоренського [14]. Зрозуміло, що в хронологічному вимірі ця робота є радше висновком із попередньої традиції формування, становлення та функціонування цього концепту. Але якщо врахувати численні й просторі за обсягом цитування зі Святого Письма, ретельно дібрані коментарі Отців церкви, які наводить Флоренський, можна сказати, що ця робота (до речі, захищена й захищена як магістерська дисертація) дійсно може вважатися якщо не закінченою, то самостійною софіологією або серйозною спробою її створити.

У роботах сучасних дослідників зустрічається думка про обмеженість, якщо не відсутність узагалі, підстав говорити стосовно значення концепту «Софія» в «Новому заповіті». Пишуть, що християнство відводить Софії вкрай помірне місце, даючи їй лаконічне й досить ясне трактування. Її ключові формули містяться в проповідях апостола Павла: «Проповідаю Христа розп'ятого... Христа Божу силу і Божу премудрість». Премудрість тут належить до Христа й затверджується як одне з його імен. С.С. Хоружий вважає, що «можна з повною визначеністю сказати, що Новий Заповіт ніяким чином не дає достатнього матеріалу до того, щоб будувати якесь особливе «вчення про премудрість» чи висувати його в центр християнського віровчення» [18, 50].

На нашу думку, такі твердження мають право на існування, але тоді, коли йдеться про західний варіант християнства, зокрема католицизм. С. Аверинцев підкреслює відсутність «соціології» в католицько-західній традиції, де, як він пише, термін «Софія» витіснено синонімічним позначенням містично зрозумілою «Церквою» [3, 160]. І якщо «Новий заповіт» не давав чіткого уявлення про «Софію», то цю прогалину цілком вдало намагалися заповнити християнські неоплатоніки візантійського кола.

Неоплатонівська ідея Софії збереглася також у містичній традиції християнської культури, де була доповнена за рахунок традиційного іудеохристиянського уявлення про Премудрість Божу в її особистої явленості. Це характерно для неортодоксального містицизму (Я. Бьоме, М. Екхарт та інші). Або, іншими словами, для тих представників західноєвропейської містики, які засвоїли неоплатонізм на підставі знайомства з корпусом текстів «Ареопагітик».

Інша справа в середовищі візантійського цивілізаційно-культурного простору. Тлумачення та основні змістовні наголоси в розумінні «Софії» в цій традиції зберігає П.О. Флоренський, ретельно цитуючи Святе Письмо та східну патристику. Мислитель подає Софію наріжним каменем осмисленості та цілості світобудови.

ви, визначає її здійсненою Мудрістю Божою. Софія розглядається як великий корінь цілокупної тварі, яким вона поглиблюється у внутрішньо-Троїчне життя і через який отримує собі вічне життя від єдиного джерела життя як первозданне єство тварі та творча любов Бога. «Вічна Наречена Слова Божого, поза Ним і незалежно від Нього вона не має буття й розсипається у дробність ідей про твар; у Ньому ж – отримує творчу силу Єдина в Богові, вона множинна у тварі і тут сприймається у своїх конкретних явленнях як ідеальна особистість людини, ... як образ Божий в людині. Ідея про Софію-Премудрість, яка перед-існує світові, про Горішній Єрусалим, про Церкву у її небесному аспекті або Царстві Божому, як про Ідеальну Особистість Тварі, ... як про Іпостасну Систему світо-творчих думок Божих і... Нетлінному Моменті тварного буття, – ідея ця в достатку розсіяна по всьому Писанню й у творіннях отців церкви» [14, 272].

П.О. Флоренський аналізує розуміння Софії одним з представників ранньої патристики Афанасієм Великим, де під Премудрістю в різних місцях його творів мається на увазі різне: то Людське Єство Христа, то Його Тіло, то Церква, то Сторона тварного світу, зверненого до вічності. Але така різниця є лише удаваною, оскільки всі перераховані способи розуміння слова «Премудрість» насправді «...все одна і та ж Софія, богозданна єдність ідеальних визначень тварі, – одна і та ж Софія, але під різними аспектами сприйняття, – цільне єство тварі» [14, 280]. Премудрість у тварі, на думку Афанасія, є не лише діяльність, але й субстанція. У Афанасія Софія стає Логосом, яку Господь втілює у справи, тому що «Мій у них образ» [14, 282].

Флоренський пише, що Софія бере участь у житті Триіпостасного Божества та долучається до Божественної Любові й розглядає Софію як четверте Лице в іпостасях Трійці, але через те, що це тварний початок, і не є єдино-сутнісним Лицем, вона не утворює Божественну Єдність, вона не є Любов, але через невимовне й неосяжне Боже смирення вона лише входить у спілкування Любові. Флоренський особливо наголошує на тому, що через сходження Боже, але ні в якому разі не за єством, Софія є сама в собі різною у своєму відношенні до Іпостасей, тобто ідея про неї набуває забарвлення залежно від того, на яку з іпостасей ми переважно звертаємо споглядання. Учений пропонує наступну ієрархію, залежно від Іпостасей: з точки зору Отчої «Софія є ідеальною субстанцією, основою тварі, міццю або силою буття її»; стосовно Слова «Софія – розум тварі, сенс, істина або правда її», у вимірі Духа «...ми маємо в Софії духовність тварі, святість, чистоту і непорочність її, тобто красу» [14, 284]. Таким чином, йдеться про триєдність самої ідеї основи – розуму – святості. Ця ідея, на думку Флоренського, роз'єднується лише у спотвореному, гріховному розумі, точніше – у розбещеному розсудкові, перетворюється на окреме й не зіставне, стаючи взаємовиключними аспектами на підставі закону тотожності і втрачаючи здатність до з'єднання в цілісний образ, триєдність справжнього розуміння Софії, але вже по відношенню до домо-будівництва.

П.О. Флоренський відзначає подальшу трансформацію цієї ідеї, де з'являється ціла низка нових аспектів, які роздроблюють її далі на «множину догматичних понять». У цьому випадку не можна не надати розгорненої цитати з тексту мислителя: «Софія є начаток і центр спокутуваної тварі, – Тіло Господа Ісуса Христа, тобто тварне єство, сприйняте Божественним Словом. Тільки беручи спів-

участь у Ньому, маючи своє єство включеним, – ніби вкрапленим, – у Тіло Господа, ми отримуємо від Духа Святого свободу і втаємничене очищення. У цьому сенсі Софія є перед-існуюче, очищене у Христі Єство тварі, або Церква в її небесному аспекті. Але, оскільки походить від Духа Святого освячення і земної тварі, емпіричного її змісту... – Софія є постільки Церква у її земному аспекті, тобто сукупність усіх особистостей, ...які вже входять ... у Тіло Христове. А тому що очищення проходить Духом Святим, котрий являє себе тварі, то Софія є Дух, оскільки Він обожив твар. Але Дух Святий являє себе у тварі, як дівство, як внутрішню цноту і смиренну незайманість, – у цих головних дарах, які отримує від Нього християнин. У цьому сенсі Софія є Дівство... Носителькою ж Дівства, – Діва у власному й виключному сенсі слова, – є Маріам, Діва Благодатна, Благодать якої від Духа Святого Сповнена Його дарами, і як така, Істинна Церква Божа, Істинне Тіло Христове: з Неї ж походить Тіло Христове» [14, 285].

Як бачимо, теологічне тлумачення й містичне захоплення поєднані в концепті Софії як єдності світу із власним субстанційним початком, духовних потенцій онтологічного начала взагалі, та людини як створеної істоти, де чоловіче й жіноче збігається у вищому, андрогінному сенсі неподільності створеної за образом і подобою Бога людини, і водночас як цілість сукупного суб'єкта – Християнської Церкви. У Софії збігаються іпостасі Трійці: Богоматір, Церква, як Небесний Єрусалим, та Церква земна, як людство, що має бути спасеним (адже Софія існує і як перед-існуюче очищення). Це не лише ідея всеохопної єдності, а й ґрунт для ідеї апокатастасису, що в поданні Оригена була відкинута як єретична, а після творчості Григорія Богослова отримала право на існування, хоча б як позиція у православ'ї, як відзначає у своїй монографії Т.В. Целік [19, 101].

«Чистота серця, дівоцтво й цнотлива незайманість є необхідною умовою, аби побачити Софію-Премудрість, щоб бути всиновленим у Вишній Єрусалим», – пише Флоренський [14, 286]. Ідеться, з одного боку, про духовно досконалу людину-християнина, у якої серце налаштоване на сприйняття вищого, горнього світу, про моральну красу такої особистості – не-від-світної, духо-носної, прекрасної. З іншого – про зв'язок з цим горнім світом через Софію і Красу, адже «Тільки Софія, одна лише Софія є істотна краса у всій тварі»; «Софія є Краса», – наголошує мислитель, а також «Ангел-Хранитель усієї тварі ...єдино-сутністній у любові, що отримується через Софію від Бога... “Матір духовної особистості”, яка дає особистості споглядання Бога-Любові, й тим самим дає блаженство» [14, 286]. Зрозуміло, що глибоке символічне значення концепту «Софії» у П.О. Флоренського виведене із прискіпливого аналізу текстів Святого письма і творів Отців Церкви. Воно є своєрідним продовженням і ранньої неоплатонічно-християнської традиції, і християнсько-модерної, що склалася в Росії в останній третині ХІХ – початку ХХ століття. Софія в такому поданні дійсно має ознаки Афіни, але в християнстві акцентується Премудрість як духовно незримий і водночас істотний початок суцього, просякнутий божественною Любов'ю, створений за образом і подобою Божою, а отже, гармонійно естетичний світ у всіх своїх проявах. Як бачимо, концепт «Софії» корелюється з попереднім, розглянутим нами вище концептом всеєдності.

Але такі складні теологічні побудови, відзначає П.О. Флоренський, були доволі незрозумілими пересічному розумові парафіянина. Тому не випадково мислитель удається до розгляду іконографії «Софії» в православ'ї, оскільки вважає сакральне мистецтво й образи, створені внаслідок естетичного переусвідомлення теологічного змісту, продовженням і способом викладення основних догматів віровчення. Підстави для такої позиції дійсно є. Він пише, що це зроблено з метою з'ясування «ідеї Софії» [14, 300], себто П.О. Флоренський добре усвідомлює значення цього концепту в час, коли він меншою мірою функціонував на теоретичному рівні, але був доволі значущим, тому що відомий зміст широкому загалу несло сакральне мистецтво. Місце й значення невербальних джерел у філософській культурі раннього середньовіччя – тема окремого кола історико-філософських досліджень і відповідної методології.

Ми будемо спиратися на методологічні засади культурологічного підходу, адекватність використання якого обґрунтовано В.С. Горським та доведено результатами численних досліджень вітчизняної філософської медієвістики. «Розвиваючись у щільному зв'язку з релігією, протягом зазначеного періоду [XI – XIV ст.] філософія існує як сукупність по-філософському значущих ідей, що утворювали підґрунтя світогляду й віддзеркалювались у всьому масиві продуктів культурної творчості (джерелом історико-філософського аналізу в цьому сенсі виступають насамперед оригінальні та перекладні пам'ятки писемної культури, а також невербальні джерела – витвори монументального живопису, архітектури тощо)» [8, 21 – 22]. Отже, дуже показовим у цьому сенсі є звернення до концепту «Софії», утіленого в храмовому будівництві найважливіших центрів православного культурного ареалу: храм Святої Софії в Константинополі, храм Софії, котрий дав назву столиці Болгарії, храмів Софії часів Київської Русі – Києва, Новгорода, Полоцька, а також відповідної іконографії Софії, що склалася у Візантії та протягом століть зберігала провідні теолого-естетичні уявлення.

Поширеними з XI століття на Русі були три основні іконографічні варіанти-типи зображення Софії, яким П.О. Флоренський дає власні умовні назви: 1) тип Ангела, 2) тип Церкви, 3) тип Богородиці; або за назвами міст, де знаходяться «кращі зразки відповідних ікон» Софії: Новгородська, Ярославська і Київська [14, 300].

В описі іконографічного канону першого типу мислитель витлумачує й перераховує онтолого-космічні ознаки рівнів буття та їхнє символічне зображення: Софія ангелоподібна з вогняними крилами (Ангел); у царському вбранні і вінцем у вигляді зубчастої брами (символ граду, міської стіни); тримає символ влади та притискає до серця звиток, ноги спираються на великий камінь (символ твердині віри); вона вписана у восьмиконечну зірку та коло, прикрашене зірками, одночасно; їй предстоять Богоматір та Йоан Предтеча; над Софією знаходиться Спас-Всемиловитий з хрещатим німбом; а над усією композицією – сюжет «створення (рос. – уготовление) престола», із зображенням знарядь страстей Господніх та книгою, яким вклоняються ангели, що стоять на небесній сфері. Окремо розглянута символіка кольорів.

Два наступні канони, відзначає П.О. Флоренський, перегукуються між собою і сюжетно сягають текстологічного запозичення із Старого Заповіту: «Прему-

дрість створила собі дім і утвердила стовпів сім, заклала своя жертвенна, і розчини у чаші своїй вино, і створи свою трапезу» (Приповісті, 9:1), але композиційно вони різні. Канон, що його філософ називає типом Церкви, містить рівні організації Небесної Церкви – августинового Єрусалиму: розп'яття, як камінь віри, у нижньому рівні; апостольська проповідь, кров Христа і мучеників, пустинножителі, преподобні й праведні, святителі та сповідники, царі й пророки, на чолі з Йоанном Предтечею та апостолом Павлом, що композиційно розбиті на десять груп, увінчуються Богом-Отцем. Тут ідеться про євхаристію як жертву і причастя, про Церкву в її цілому.

Але особлива увага приділена третьому, київському типу – канону Богородиці, точніше Оранті. Тип Оранти досліджували багато фахівців як до П.О. Флоренського, так і після. Аналізуючи значення та зміст образу Оранти, П.О. Флоренський посилається на дослідження О.І. Кирпичнікова, Н.П. Кондакова, Є. Крижановського, А.П. Голубцова, Митрополита Євгена Болховітінова, Є.М. Кузьміна [14, 310 – 312] та інших авторів. Окреме дослідження з цього приводу здійснив також С.С. Аверинцев [3]. Починаючи з ХІХ століття, коли складалося наукове візантінознавство, означена проблематика була в центрі уваги дослідників, і висновки стосувалися в першу чергу твердження, що Богоматір Оранта є «Непорушною стіною», «монументальним зображенням Церкви, неуреченого дому Софії Премудрості Божої» [14, 310]. Глибоко символічним є подання образу Богоматері Оранти у Софії Київській, теологічний зміст якого, зрозуміло, відбивав основні онтологічні засади східно-візантійської патристики, що, як модель світобудови, була втілена у храмі Святої Софії у Константинополі.

Якщо храм у Константинополі будувався Юстиніаном і присвячувався Втіленому Слову Божому, адже він освячувався 22 – 23 грудня, а храмовим святом було Різдво Христове, то в релігійно-ритуальній практиці відстежується зв'язок Софії з Богородицею. Ця двоїстість коливань між Христом і Богородицею на Русі, на нашу думку, усе ж була вирішена на користь Богоматері, оскільки, як відомо, саме з часів Київської Русі склався не просто Богородичний культ, а ідеологема особливого заступництва та опікування Богоматері для Русі (пізніше – концепт Святої Русі). Ідея захисту, предстоювання за людей під час Другого Пришестя і Останнього Суду, є втіленою в образі Богородиці з традиційного деісусного ряду. Але таке заступництво дарується твердим у вірі, справжнім християнам. Ось чому іконографія мозаїчної Оранти в Софії Київській має статичне зображення із зігнутими в ліктях та розвернутими до глядача долонями. С.С. Аверинцев [3, 214 – 243] пов'язує це композиційне рішення та напис над конхою «Бог посеред неї», з описом пози та слів Мойсея в Старому заповіті, де, на його думку, йдеться про град, точніше – про Єрусалим, водночас як про символ Церкви земної й небесної, адже навіть дослівний переклад з давньоєврейської мови дозволяє передати жіночий образ, тому що як град місто в цій мові жіночого роду.

Міфологічне коріння «Софії», яке сягає міфообразу Афіни, має кілька імен. Деякі з них, на нашу думку, доречно пригадати, щоб звернутися до їх старозаповітного тлумачення. Це – Сотейра («спасителька»), Проноя («провидиця»), Поліада («міська») та Поліухос («містодержиця»).

С.С. Аверинцев звертає увагу на вагомий момент зіставлення Афіни як носія мудрості та Софії Премудрості в юдаїзмі та християнстві. Він пише: «Сама Афіна має багато спільного з майбутньою Софією; і все ж якщо міфологема грецької Афіни як богині мудрості (але без застосування до неї терміна “Софія”) є уособлення мудрості, то мудрість у грецькій міфології не є особа [рос. – лицо]. Інакше в старо-заповітній традиції, де поняття Премудрості – у силу самої специфіки юдаїстської міфології – набуває особистісного вигляду» [3, 159]. Учений указує на особистісне, утілене в істоту значення образу Софії Премудрості, який подається в пізньобіблійній дидактичній літературі, зокрема в книгах «Премудрість Соломона», «Книга приповістей Соломонових», «Премудрість Ісуса сина Сірахова». У цих текстах йдеться про жіночий початок, до тотожності, близький із верховним Отцем, породженням якого вона водночас і є (як і Афіна). «Вона є дихання сили Божої та чисте сходження слави Вседержителя» [3, 159]. Як і в грецькій міфології, Старий заповіт пов’язує мудрість із дівою, описує Премудрість як деміургічну Божу волю, що будує та влаштовує світ за законами божественного ремесла як митець. І, як ми вже зазначали, так зрозумілий образ Софії як непорочної діви, як Богородиці, потрапляє та поширюється на Русі. Перший кам’яний храм – Десятинна церква X століття храм Богородиці, другий – Софійський собор.

У вітчизняній історико-філософській медієвістиці вагоме місце посідає проблематика, пов’язана з місцем і значенням храму Софії Київської у філософській культурі Київської Русі. Це особливе коло самостійних досліджень, як, наприклад, робота В.С. Горського та С.Б. Кримського [4]. Звертається до аналізу символіки у християнській топографії давнього Києва також Т.В. Целік, яка пише: «Київ ... набував нового семантичного значення – центру і символу всієї Русі водночас, а київська християнська топографія з Золотими воротами і Софійським собором слугувала взірцем для розбудови старих і зведення нових міст» [19, 79].

У такому контексті варто пригадати, що рівноапостольний князь Володимир Великий, приймаючи християнство, долучав свою землю і свій народ до Бога й вічності, це по-перше; по-друге, він облаштовував Київ за зразком християнської топографії, раз і назавжди увічненої в образі Єрусалима. І саме храмові Софії Київської судилося відігравати провідну символічну роль у смисловому полі нового сакрального центру християнської топографії в землях новонаверненого народу – східного слов’янства. Візантійська мислительна традиція перенесла колись ознаки Єрусалима на Константинопіль. У XI столітті прийшов час Києва. Храми Софії й у Царгороді, й у Києві, повторюючи Біблійний сенс Храму Соломона в Єрусалимі, освячували собою цілу країну та символізували присутність Бога серед новонавернених у християнство народів, твердиню віри й заступництво водночас. Від часів Київської Русі у вітчизняній мислительній традиції концепт Софії, як бачимо, набуває не лише символічного значення, а й яскраво підкресленого історіософського та соціального вимірів.

Ще в XI столітті уперше проголошується теза, що Київ – наступний Рим або Новий Єрусалим, а князь, пізніше визнаний рівноапостольним, саме за мудрість, за мудре рішення прийняття християнства порівнюється із Соломоном. Ідеться про твір митрополита Іларіона «Слово про Закон і Благодать», історіософський зміст якого також є широкодослідженим, зокрема професором В.С. Горським. «Слово

про Закон і Благодать» Іларіона подає вчення про Київ як «третій Рим», «Новий Єрусалим» значно раніше, ніж відбулося падіння Константинополя та з'явилася концепція Філофея «Москва – третій Рим», – відзначає Т.В. Целік [19, 81]. Дослідниця наводить також приклади-пророцтва з тексту «Повісті времінних літ» (зокрема так звану «андріївську легенду»), як історіософські спроби звернення до апостольських часів і посилянь на користь богообраності Русі та міста Києва, що їх використовує Нестор у XII столітті, аби підкреслити ідею Божественного промислу, й утілення цього величного софійного задуму [19, 68 – 69].

Як бачимо, зображення Богоматері-Оранти в центральній абсиді Софійського собору зі згаданим символічним написом, тлумачення якого в поданні С.С. Аверинцева ми навели вище, перетворюється на точку відліку сакрального центру і для Києва, і для Давньої Русі. Адже храм оздоблювався за суворо продуманою програмою й мав не лише сакральне значення. Така програма висловлювала мовою християнської образності як провідні онтологічні засади, так і впроваджувала поряд із загальнозначущим змістом безпосереднє ідеологічне завдання, яке формулювалося у вигляді замовлення від ктитора. Над розробкою й утіленням задуму Ярослава (а можливо, ще самого Володимира) працювали найкращі інтелектуали свого часу, які добре знали, що саме має бути проголошено. Митрополит Іларіон напевне був провідним серед таких ідеологів. Тому містичне (або уявне) розгорнення сутності Софії дасть нам безмежність і онтологічного початку, і буття у всіх його проявах: фізичних, географічних, історичних, сакральних, естетичних, гносеологічних.

Саме ці аспекти софійності (з діалектикою одиничного та безмежного, скінченного та вічного тощо), з наголосом на естетичній довершеності Краси та Диви, у поданні східного християнства й завдяки посередництву Давньої Русі зберігаються у вітчизняній теолого-філософській традиції та трансформуються в різнопланові філософські побудови мислителів Срібного віку.

Історико-філософський аналіз філософії всеєдності доводить, що Софія є принципово багаторівневим концептом та образом всеєдності, який входить у поле філософування на підставі теокосмологічних та безпосередньо практичних тлумачень. Софійна сфера соціального мислення внутрішньо замкнута на ієрархічне переформулювання сутнісних сторін соціального й людського, уособлюваного Софією. Побудова циклічних схем здійснення софійного начала походить від чисто теологічних визначень через космічне та антропологічне становлення до відокремлення особистісного буття людини й формування софійних форм людської взаємодії, аж до створення Боголюдства. Софія вводить кардинальні принципи поєднаного людства, ідеально-реальної душі світу, ідеальної вселюдської особистості. Крім того, Софія уособлює собою всеєдиний статус культури в її протилежності цивілізації, статус індивідуально-людського, статус провіденціального начала соціально-історичного процесу.

Література

1. *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: два типа духовности / С.С. Аверинцев // Новый мир. – 1988. – № 7. – С. 210 – 220; № 9. – С. 227 – 239.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М. : Наука, 1977. – 320 с.
3. *Аверинцев С.С.* Софія-Логос. Словник / С.С. Аверинцев. – К.: Дух і літера, 1999. – 464 с.
4. *Горский В.С.* София киевская в контексте историко-философского исследования / В.С. Горский, С.Б. Крымский // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура : [сб. науч. трудов]. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 5 – 15.
5. *Горський В.С.* Філософія в українській культурі (методологія та історія) – Філософські нариси / В.С. Горський. – К. : Центр практичної філософії, 2001. – 236 с.
6. *Гутов Е.В.* София / Е.В. Гутов // Современный философский словарь. – Екатеринбург : Изд-во «Одисей», 1996. – 605 с.
7. *Карташев А.В.* Очерки по истории Русской Церкви: [в 2 т.]. / Антон Владимирович Карташев. – М. : Наука, 1991. – Т. 1. – 685 с.
8. *Карташев А.В.* Очерки по истории Русской Церкви: [в 2 т.]. / Антон Владимирович Карташев. – М. : Наука, 1991. – Т. 2. – 576 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: [в 2 т.]. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М.: Сов. Энцикл., 1991. – Т. 1. А – К. – 671 с. с ил.
10. *Муза Д.Е.* Восточнохристианская цивилизация: социокультурное устройство и идентичность: монография / Д.Е. Муза; ДонНТУ. – Донецк: Изд-во «Вебер» (Донецкое отделение), 2009. – 476 с.
11. *Муза Д.С.* Цілісна людина як проєктивне завдання східнохристиянської цивілізації / Д.С. Муза, Л.М. Нікітін, А.В. Ємельянова та ін. // Проблема людини у сучасній філософії: монографія [за ред. д-ра філос. наук, проф. Л. М. Нікітіна]. – Донецьк : ДонНУЕТ, 2008. – С. 54 – 66, 78 – 80.
12. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
13. *Флоренский П.А.* Иконостас / П.А. Флоренский; [авт. вступ. ст. игумен Андроник (Трубачев) и др.; подгот. текста и коммент. А.Г. Дунаева]. – М.: Искусство, 1995. – 254, [1] с. ил.
14. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины / П.А. Флоренский; [вступ. ст. С.С. Хоружего; историогр. очерк игумена Андроника (Трубачева)]. – М.: Правда, 1990. – 490 с. ил. – (Из истории отеч. филос. мысли); М. : АСТ, 2003. – 640 с.
15. *Флоровский Г.В.* Восточные отцы IV века / Протоиерей Георгий Флоровский. – Минск : Изд-во Белорусского Экзархата, 2006. – 304 с.
16. *Флоровский Г.В.* Из прошлого русской мысли: [ст.] / Георгий Флоровский. – М.: Аграф, 1998. – 431 с. – (Путь к очевидности).
17. *Хоружий С.С.* Мирозерцание Флоренского / С.С. Хоружий. – Томск: Водолей, 1999. – 159 с.
18. *Хоружий С.С.* О старом и новом / С. С. Хоружий – СПб.: Алетейя, 2000. – 477 с.
19. *Целік Т.В.* Особистісне начало у філософській культурі Київської Русі / Т. В. Целік. – К. : Парапан, 2005. – 312 с. – Бібліогр. : с. 284 – 312.
20. *Целік Т.В.* Проблема людини у філософській культурі Київської Русі / Целік Тетяна Віталіївна : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії» / Т. В. Целік. – К., 2003. – 21 с.

МОЖЛИВІСТЬ ЗУСТРІЧІ: БАХТІН І ГАДАМЕР

У статті здійснюється спроба порівняльного аналізу філософських концепцій Бахтіна та Гадамера з точки зору включеності їх у процес переосмислення просвітницької гуманітарної парадигми. Акцентується увага на естетичній проблематиці як однієї із складових «онтологічного повороту в філософії». Аргументується теза про пізнавальну пріоритетність практичного розуму і пов'язану з цим актуальність проблем «турботи про сучасність».

Ключові слова: Бахтін, Гадамер, герменевтика, традиція, авторитет, діалог, текст, контекст, питання-відповідь.

В статье осуществляется сравнительный анализ философских концепций Бахтина и Гадамера с точки зрения переосмысления ими просветительской гуманитарной парадигмы. Акцентируется внимание на эстетической проблематике как одной из составляющих «онтологического поворота в философии». Аргументируется тезис о познавательной приоритетности практического разума и связанную с этим актуальность проблемы «озабоченности современностью».

Ключевые слова: Бахтин, Гадамер, герменевтика, традиция, авторитет, диалог, текст, контекст, вопрос-ответ.

The article attempts a comparative analysis of the philosophical concepts of Bakhtin and Gadamer in terms of their involvement in the educational process of rethinking humanitarian paradigm. The attention to aesthetic problems as one of the components of «ontological turn in philosophy.» Discusses the thesis of cognitive priority «practical reason» and the related problems of relevance «care about the present.»

Key words: Bakhtin, Gadamer, hermeneutics, tradition, authority, dialogue, text, context, question and answer.

Філософська герменевтика, екзистенціалізм, феноменологія, філософська антропологія, філософія життя і т.д., як і вся культура ХХ століття загалом (зокрема, відкриття теорії відносності Ейнштейном, мистецький авангардизм) були певною відповіддю на події, що сталися на зламі ХІХ – ХХ століть. Знаковим моментом, що увібрав у себе згусток протиріч, в яких опинилася європейська культура у цей час, певним симптомом, що виразно засвідчив «сутінки Європи», була Перша світова війна. Вагомим, якщо не вирішальним, соціальним чинником, що вплинув на сучасну філософію, за словами грузинського філософа Мамардашвілі, було явище «розвитку феномена ідеологічних держав, ідеологічних структур...або, по-іншому, масових суспільств» [12]. Для соціального буття ХХ століття, яке з точки зору економічної функціонує як масове виробництво з притаманними йому як позитивними, так і негативними властивостями, зазначений факт постає, зокрема, як проблема «люмпенізації», – стан, за якого лише меншість причетна до творчого виробництва культурних благ, решта ж є їх споживачами. А це, у свою чергу, становить небезпеку, пов'язану зі спрощеним розумінням масами навколишнього світу і соціальної реальності, яка у ХХ сторіччі постає дуже складним утворенням і

вимагає, відповідно, адекватних собі способів розуміння. Адже ідеологічні утворення надають прості рецепти для мислення та діяльності, а це несе в собі небезпеку некритичного сприйняття оточуючої дійсності. Якщо гарантом розумності світу в період панування класичної епістемі була освічена група людей (так звані інтелектуали), яка і говорила від імені істини, прихованої від більшості, але доступної меншості, то на початку ХХ століття ситуація змінюється – духовне виробництво стає масовим. А це, у свою чергу, потребує дещо інших механізмів мислення, відмінних від тих, які пропонувалися класичною філософською традицією. Змінилася і соціальна форма розумової праці – інтелектуали тепер стали найманими робітниками, що представляють інтереси певних соціальних інститутів та груп, втрачаючи у такий спосіб свою універсалістську позицію. Тому, очевидно, інтелектуали стають творцями не довершених теоретичних (філософських, наукових тощо) систем, а скоріше – творцями ідеологій. На цьому соціально-культурному фоні змінюється і роль філософії – вона полишає універсалістські устремління (один для всіх дискурс, що має, незалежно від сфери застосування, однаковий синтаксис і однакову семантику) і постає передусім як «антиідеологічна пересторога, як механізм очищення свідомості не лише від помилок розуму, а і від дії ідеологічних структур» [12]. У цьому контексті і слід розглядати згадані вище філософські напрямки, і, очевидно, філософську герменевтику.

Проблема ідентифікації філософських поглядів Бахтіна поставала і постає з певною регулярністю, більше того, його приналежність до того чи іншого напрямку не є вирішеною однозначно до сьогодні. Особливо актуальною зазначена проблематика була в 80 – 90-х рр. ХХ століття, у період «моди на Бахтіна». Свідченням цього став вихід колективної монографії, присвяченої даній темі [2]. Загалом, спектр того, з якою філософською течією європейської філософії ХХ століття ідентифікують творчий спадок Бахтіна, досить розлогий. Так, зокрема, для В. Малахова [13, 6-7] та В. Махліна [14, 68-77] мислення російського дослідника – це німецька традиція «філософів спілкування» (Бубер, Розеншток-Хюсі, Розенцвейг), для Біблера [6, 22] – неокантіанство, московська дослідниця Л.А. Гоготішвілі вбачає в творчості Бахтіна продовження російської філософської думки [10], представленої В'яч. Івановим. В західних дослідженнях постає Бахтіна ідентифікується теж неоднозначно – від тлумачення його спадку крізь призму ідеологій лівого спрямування [17] і до прочитання в контексті «онтологічного повороту» в філософії ХХ століття. [16]. Наше завдання полягає у порівняльному аналізі філософських концепцій М. Бахтіна та Г. Гадамера, у намаганні знайти точки дотику російського та німецького мислителів у їх поглядах щодо пошуків відповідей на ті духовні виклики, які постали перед західною культурою на початку ХХ століття.

У наш час герменевтика має два вектори розвитку – як теорія і методологія тлумачення тексту та як філософська наука. Тривалий час (від початку виникнення) домінуючою формою був перший вектор, який вбачав в герменевтиці наукову дисципліну. Починаючи з ХІХ сторіччя ситуація змінюється. За Шлейєрмахером герменевтика – не наука, а мистецтво розуміння і тому має філософський характер. Очевидно, до Шлейєрмахера та Гадамера герменевтика зводилася до екзегези, тлумачачи певний текст (передусім біблійський) як джерело в процесі комунікації. Останні в комунікації вбачали не лише текст, що несе певну інформацію, – у герменевтичний процес включався і «одержувач» цієї інформації.

Перетворення герменевтики у філософію пов'язане з феноменологією. Всупереч класичній гносеології з властивим їй суб'єкт-об'єктним протиставленням, Гуссерль показав, що усвідомлення предмета і предмет усвідомлення невідокремлені одне від одного. Первинною реальністю в феноменології виступає не «свідомість», «мислення», «дух», з одного боку, і «природа», «матерія», з іншого, а «життєвий світ» (Lebenswelt), що передує суб'єкт-об'єктному відношенню. Свідомість тут постає як сфера значень та смислів, і, тим самим, відкриває можливості для інтерпретації. Однак в рамках вчення Гуссерля герменевтика неможлива, оскільки у нього інтерпретація має другорядне значення порівнянно з рефлексією, смисли у нього – кореляти інтенціональності.

Остаточне філософське обґрунтування герменевтики пов'язане з М. Хайдегером, який розглядає проблему в онтологічному плані. Феноменологія має перетворитися із дослідження процесу смислопородження (конституювання свідомістю значень або смислів) у дослідження питання про смисл буття. А оскільки таке питання може бути поставлене лише з огляду на особливість людського буття, постільки феноменологія має стати онтологічним дослідженням людського буття – герменевтикою. Вона виявляє онтологічні параметри людського буття, тобто умови, завдяки яким людське існування може бути тим, чим воно є. Людське буття (Dasein) визначене передусім не мисленням, а фактом власної присутності у світі. Акту свідомості, в якому суб'єкт протиставляє себе об'єкту, передує висхідна долученість мислячого в те, що їм мислиться, він завжди вже знаходиться в певному місці чи ситуації. Способом, яким здійснюється це знаходження, є розуміння. Тому людське буття з самого початку – «герменевтичне». «Таким чином герменевтична проблематика стає областю аналітики того буття, Dasein, існування якого обумовлене розумінням» [17, 43]. Отже, основною проблемою для герменевтики постає питання не про умови, за яких гносеологічний суб'єкт може щось зрозуміти, а питання устрою того суцього, буття якого полягає у розумінні.

Висхідним пунктом філософської герменевтики є онтологічний характер герменевтичного кола. Звідси слідує теза про принципову відкритість тлумачення, його незавершеність, а також про невідокремленість розуміння тексту від саморозуміння інтерпретатора. Остання теза особливо важлива, адже акцентує увагу на включеність дослідника до сучасного йому культурно-історичного контексту, експліцитне осягнення якого для нього є недосяжним. Зазначений факт виразно тематизує проблему інтерсуб'єктивного оточення або, що саме, проблему сучасності як визначальну для неї. (У М. Фуко дана ситуація фіксується як «турбота про сучасність» [18].) Розуміння засвідчує конкретно-історичну спрямованість осягнення світу людиною. А це виразно вказує на особливі сторони його предмета дослідження. Тому очевидно, що розуміння як самостійна філософська проблема вперше була усвідомлена в рамках дослідження специфіки гуманітарних наук.

Класичний раціоналізм в дослідженні механізмів пізнавального процесу ґрунтувався, по-перше, на знаходженні певних незмінних точок відліку в даностях свідомості і, по-друге, у побудові такої проекції цих даностей свідомості на зовнішній світ, в яких останній виступає фактично як втілення змістовностей суб'єктивної свідомості, як друге «я» свідомості. Класична схема західноєвропейської філософії загалом не дозволяє помислити свідомість як об'єкт, адже свідомість у цій схемі не є об'єктом, а є умовою об'єктивації. А безпосереднім об'єктом для гуманітарних наук виступає саме свідомість. Постає

питання: яким чином узгодити в одній схемі суб'єкт трансцендентальний і суб'єктивність, опрідмечену як об'єкт? Таким об'єктом постає мова, дискурс. Адже мова виступає в просторі пізнання людини і соціуму як найбільш загальний модус. По-перше, мова – це найповніша і водночас відкрита система, що дозволяє виражати у той чи інший спосіб будь-який зміст необмеженого різномайття людського досвіду. Мова є тим посередником, без якого людина загалом не в змозі діяти як людина. На відміну від інших засобів комунікації та пізнання – знарядь праці, приладів, інструментів тощо, які можуть бути залишені поза увагою і з часом знову використані за необхідності, мова є всеохоплюючим і невідокремленим від людини знаряддям комунікації і пізнання; навіть рефлексуючи над мовою, ми користуємося нею ж. По-друге, у мові найповніше реалізована така сутнісна характеристика будь-якого предметного посередника спілкування, як інтерсуб'єктивність. Не прикладаючи значних зусиль, знанням мови володіє практично кожна людина, адже вона просто живе і займається діяльністю в оточенні інших людей. Не існує і приватної мови. Говорити – завжди означає говорити про об'єкти, а власне мовні знаки і притаманні їм семантичні значення не демонструють свою структуру та зміст. В мові перед людиною постає позначений об'єкт, описана ситуація тощо, але ніколи не виявляється безпосередньо етимологія слова, граматики чи синтаксис. Окрім зазначеного, мова є не лише посередником між досвідами різних суб'єктів, але її структура та семантичний зміст вочевидь є одним із важливих конститууючих елементів самих цих досвідів. В якості системи значень мова здійснює предметне розчленування реальності, ідентифікацію та початкову класифікацію явищ оточуючого світу. Варто зазначити, що все це відбувається значною мірою поза межами свідомого контролю суб'єкта.

Проблема методологічного обґрунтування гуманітарних наук, як і тлумачення герменевтичної структури через мову (у Дільтея, зокрема, через історичність), – те спільне, що об'єднує російського і німецького мислителів. Але зазначене є похідним від програмних засад теоретичних концепцій філософів. Ці засадничі положення пов'язані з критикою метафізичних та логоцентристських засад західноєвропейського мислення. Критика метафізичної моделі пізнання безпосередньо спрямована проти найвідоміших її представників, починаючи з Платона. «...Звичайне протиставлення вічної істини і нашої дурної сучасності має не теоретичний смисл смисл..., а ціннісний присмак: ось вічна істина (і це добре) – ось наша плінна дурна сучасність (і це погано). Але тут ми маємо випадок участного мислення, яке прагне подолати свою даність заради заданості у тоні каяття...Така концепція Платона» [3,15]. Це у свою чергу обумовлює звертання Бахтіна до проблеми людського тіла як природного свідчення історичності людського буття-події. З цим пов'язана і тематизація неоплатонізму як опонента бахтінського діалогізму. В цій традиції, за Бахтіним, «джерело монологічного “людиноборства”, адже неприйняття тілесної обмеженості моїх ідеальних устремлінь призводить до неприйняття разом з тілесністю і ідеальних устремлінь інших» [15, 309].

І Гадамер, і Бахтін вбачають у проблематиці естетичного коріння метафізичного мислення. Так, у Бахтіна мовиться, що в основі метафізики – «спокій естетичної міфологеми» [3, 330], що естетична діяльність «значною мірою причетна до створення метафізичного» [3, 287]. Загалом, йдеться про філософське

звільнення від «образності, властивої мисленню» [3, 333]. (Як видається дана теза є актуальною для дослідників української культури, з огляду на її «панестетизм» [11, 17-18].) За Гадамером, метафізичність мислення значною мірою пов'язана з античним уявленням про прекрасне, в основі якого – практика просторових мистецтв. Тому, стверджує Гадамер, «наше розуміння прекрасного все ще знаходиться під владою платонівського спадку» [8, 282].

Герменевтика, що ставить собі за мету подолання дистанції між культурами, інтерпретатором та текстом, виникає тоді, коли відсутній момент розуміння традиції, втрачений безпосередній зв'язок між традицією і сучасністю. Подібна ситуація характерна як для часів Шлейєрмахера, так і для періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття. За Гадамером, дослідження історичного тексту передбачає наявність у дослідника певного попереднього розуміння, яке, у свою чергу, задане йому тією традицією, в рамках якої він живе і мислить. Він може коригувати це попереднє розуміння, але ніколи не зможе повністю звільнитися від нього. Мислення, звільнене від передумов, – фікція раціоналізму. (Для порівняння у Бахтіна: «У кожному епоху, у кожному соціальному колі...завжди є ...авторитетні висловлювання, яким...наслідують» [1,193].)

Переосмислює Гадамер і своє ставлення до авторитету. Невірне розуміння авторитету обумовлене універсалістськими зазіханнями мислення Просвітництва. «Протилежність віри та розуму, утверджена Просвітництвом, сама по собі несправедлива. Якщо авторитет замінює власне судження, то він справді є джерелом передсудів. Однак це не суперечить тому, що він може бути і джерелом істини; на цю можливість власне і не зважає Просвітництво» [9, 331]. Авторитет, продовжує Гадамер, не варто протиставляти розуму у якості нерозумного. Адже будь-який авторитет у свій час був здобутий шляхом пізнання і тому «із простим підпорядкуванням наказу вірно витлумачений авторитет не має нічого спільного» [9, 332]. Справді, авторитету властива наказовість. Але це вже – наслідок, а не сутність авторитету. Російський мислитель, переосмислюючи розуміння через діалог, зауважує, що тлумачення останнього лише як полеміки, суперечки не є достатнім, більше того, у такій інтерпретації він (діалог) постає у своїй найбільш зовнішньо очевидній, але водночас і самій грубій формі. Натомість, Бахтін наполягає на довірливому ставленні до чужого слова. Власне, «благоговійне сприйняття (авторитетне слово), учнівство... згода» [1, 332] постають більш адекватними засобами розуміння.

У філософській літературі, присвяченій дослідженню проблеми розуміння, залежно від функції, яку виконує мова у процесі комунікації, здійснення віднесення мовних значень до предметної сфери спілкування, виділяють такі важливі типи ситуацій спілкування як діалог і інтерпретацію. Різниця між цими двома засобами осягнення смислу залежить або від наявності спільного мовного середовища (ситуація діалогу), або від відсутності такого (інтерпретація) [7, 108-121]. Варто зазначити, що Бахтін, зокрема, не розрізняє цих двох методичних підходів для осягнення тексту (під яким у нього розуміється як письмовий, так і усний текст), поширюючи діалог і на інтерпретацію. Долаючи дистанцію, що відокремлює інтерпретатора від тексту, останній намагається засвоїти чужий смисл, осягти його. Умовою такого осягнення є позиція позазнаходження (рос. – вненаходимости). Тому Бахтін говорить про «принципові» переваги позазнаходження (просторового, часового, національного). «Не можна розуміти розуміння як

вчуття і перенесення себе на місце чужого (втрата власного місця)... Не можна розуміти розуміння як переклад з чужої мови на свою мову» [5, 402-403]. Розуміння – не переклад і відповідь. За Бахтіним, лише відповідь має смисл. «Смисл завжди відповідає на якісь запитання. Те, що ні на що не відповідає, видається нам полишеним сенсу» [5, 410]. Більше того, смисл і є відповіддю. Бахтін пише: «Смислами я називаю відповіді на запитання» [5, 409].

«Відповідаючий» характер смислу виразно вказує на практичний характер герменевтичного знання загалом. «Смисл потенційно безкінечний, але актуалізується він лише за умови зустрічі з іншим (чужим, смислом... Він (смисл) завжди поміж смислами» [5, 410]. Німецький дослідник теж акцентує увагу на цю найсуттєвішу обставину розуміння. Так, Гадамер, переосмислюючи новоєвропейське бачення суті мистецтва і визначаючи її через свято та гру, говорить про неможливість відокремлення останньої від її практичної реалізації. Якщо ми розуміємо текст, то його смисл захоплює нас так само, як і захоплює прекрасне. В герменевтиці сам текст виступає в ролі активного суб'єкта (сутність тексту залежить не лише від автора, а й від слухача, споживача, читача). Все зазначене – свідчення того, що ситуація розуміння передбачає особистісну активну включеність у процес, адже той, хто інтерпретує, не може лишатися осторонь, бути безпристрасним.

Ситуація розуміння становить, за Бахтіним, «складну взаємодію тексту (предмет вивчення та обдумування) та створюваного оточуючого контексту (того, хто запитує тощо), в якому реалізується пізнавальна та оцінююча думка вченого» [1, 310], або, як це формулює Гадамер, подію «злиття горизонтів» [9, 361]. Оскільки розуміння спирається на найбільш невизначені, культурно-історичні особливості ситуації інтерпретатора, то саме від міри критичного самоусвідомлення цих неявних пізнавальних імперативів і залежить пізнання тексту. А це, у свою чергу, свідчить про відсутність однозначних стандартів для інтерпретації культурних артефактів і текстів зокрема. Ілюструючи ці методичні приписи на прикладі дослідження проблем художньої творчості, Бахтін зазначає, що «могутня творчість» багато в чому є явищем неусвідомленим, тому і «доповнюється усвідомленням і розкривається різноманіттям смислів» [5, 403]. Така позиція дозволяє Бахтіну висунути критерій глибини розуміння як один із вищих критеріїв у гуманітарному пізнанні (потрібно «набирати глибину (а не висоту і ширину)» [5, 405].

Ставлячи за мету методологічне обґрунтування «наук історичного досвіду», перегляд просвітницької гуманітарної епістемі, Бахтін і Гадамер далекі від наївної віри в незалежність людського розуму, на відміну від тих, хто заперечує вплив історичного контексту. З одного боку в обох наявною є спрямованість на «деструкцію» метафізики, або, використовуючи сучасну термінологію, на деконструкцію автономії суб'єкта, з іншого на відміну від постмодерністів, вони не погоджуються з тезою про абсолютну визначеність контекстом людського мислення. Обидва стверджують тезу про важливу роль суспільства у процесі розуміння. Як для Бахтіна, так і для Гадамера вивчення історії не є самоціллю; воно є засобом кращого розуміння реальності, в якій ми живемо, виступає, за Фуко, проявом «турботи про сучасність» [18].

Література

1. *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки. Собр. соч.: [в 7 т.] // М.М. Бахтин – Т.5. – М.: Изд-во «Русские словари», 1997. – С.329–364.
2. М.М. Бахтин как философ: моногр.; [коллектив авторов]. – М.: Наука, 1992. – 225 с.
3. *Бахтин М.М.* К философии поступка. Собр. соч.: [в 7 т.] / М.М. Бахтин – Т.1 – М.: Изд-во «Русские словари». «Языки славянской культуры», 2003. – С.7 – 69.
4. *Бахтин М.М.* Лекции и выступления М.М. Бахтина 1924 – 1925 гг. в записях Л.В. Пумпянского. Собр. соч.: [в 7 т.] / М.М. Бахтин – Т.1. – М.: Изд-во «Русские словари». «Языки славянской культуры», 2003. – С. 326-334.
5. *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. Собр. соч.: [в 7 т.] / М.М. Бахтин. – Т.6. – М.: Изд-во «Русские словари». «Языки славянской культуры», 2002. – С.371–440
6. *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры / Владимир Библер. – М., 1991. – 299 с.
7. *Быстрицкий Е.К.* Научное познание и проблема понимания / Евгений Быстрицкий — К.: Наукова думка, 1986. — 136 с.
8. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного; [пер. с нем.] / Ганс-Георг Гадамер. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
9. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы филос. герменевтики: [пер. с нем, общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова] / Ганс-Георг Гадамер. — М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
10. *Гоготшвили Л.А.* Варианты и инварианты М.М. Бахтина / Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры / Людмила Гоготшвили. – Антология. – Т.2. – Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – С. 98-132.
11. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк. – К.: Обереги, 1992. – 80 с.
12. *Мамардашвили М.К.* Современная европейская философия (XX век) / Мераб Мамардашвили. – Режим доступа: http://philosophy.ru/library/mmk/phil_xx.html
13. *Малахов В. М.* Бубер и М. Бахтин: голоса в философии диалога / Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре : Тезисы междунар. науч. конф. / Виктор Малахов. – Донецк, 1996. – С. 6-7.
14. *Махлин В.Л.* Бахтин и западный диалогизм / Виталий Махлин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – №3. – С. 68-77. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=3&abs=MAHLIN>
15. *Махлин В.Л.* В зеркале неабсолютного сочувствия / М.М. Бахтин: Pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / Виталий Махлин. – Антология. – Т.2. – Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – С. 304-326.
16. *Олива А.М.* Влияние идей феноменологии на понятие «дискурсивного взаимодействия» бахтинского диалогического кружка / Ана Мария Олива // Вопросы философии. – 2012. – №1. – С.144-161.
17. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикёр; [пер. с франц., вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной]. – М.: Академический Проект, 2008. – 695 с.
18. *Фуко М.* Озабоченность современностью / Мишель Фуко // Неприкосновенный запас. – 2013. – №2. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n2-2013/18923-ozabochennost-sovremennostyu.html>

ЛЮДСЬКЕ І НАДЛЮДСЬКЕ: ВІДГОМІН АПОКРИФІВ ПРО СИМОНА ВОЛХВА В «ПОВІСТЯХ МИНУЛИХ ЛІТ»

У статті розкривається характер рецепції в культурі Руси-України апокрифів про гностика I століття Симона Волхва, похідних від апокрифічних Діань апостола Петра та античного філософського роману, відомого під назвою «Климентини».

Ключові слова: апокрифи, Симон Волхв, Псевдо-Климентини, Повість минулих літ, рукописи, видані Іваном Франко .

В статье раскрывается характер рецепции в культуре Руси-Украины апокрифов о гностике I столетия Симоне Волхве, восходящих к апокрифическим Деяниям апостола Петра и античному философскому роману, известному под названием «Климентины».

Ключевые слова: апокрифы, Симон Волхв, Псевдо-Климентины, Повесть временных лет, рукописи, изданные Иваном Франко.

The article examines the reminiscences in the culture of Old Rus'-Ukraine of the apocrypha on gnostic of the I century Simon Magus, derivate from the apocryphal Acts of apostle Peter and the antique philosophical roman, known under the title of «Pseudo-Clementines».

Key words: apocrypha, Simon Magus, Pseudo-Clementines, Povest` vremennyh let, Ivan Franko` manuscripts.

Про Симона Волхва в канонічних «Діяннях апостолів» розповідається, що в той час, коли апостоли Филип, Петро та Іоан проповідували в Самарії, він там волхвував і дивував народ самарійський, видаючи себе за якогось великого, а всі від малого до великого його слухали і говорили: «Цей є велика сила Божа (οὗτός ἐστιν ἡ δύναμις τοῦ θεοῦ ἡ καλουμένη μεγάλη)» (Діян. 8. 9–10), але потім, послухавши Филипа, усі люди і Симон Волхв разом з ними увірували в Христа й охрестилися: «Коли ж Симон побачив, що через покладання рук апостолів дається Дух Святий, приніс їм гроші й сказав: «Дайте і мені таку владу, щоб той, на кого я покладу руки, отримав Духа Святого» (Діян. 8. 18–19).

У «Повістях минулих літ» Симон Волхв згадується у зв'язку з передреченою волхвами смертю Олега під роком 6420 (912) у запозиченій з «Хроніки Амартола» статті «Се же не дивно, яко от волхвованиа собывается чародѣйство» в одному переліку з тими, чії волхвування та чародійства збувалися («убо и не на достойных благодать дѣтельствует... инѣх ради смотрениа»), а саме: з грецьким філософом піфагорійської школи Аполонієм Тиянином, біблійним провісцувачем Валаамом, іудейським царем Саулом, перщосвящеником Каіафою, апостолом Іудою («бѣси паки изгнаша»), вавилонським царем Навуходносором, чії віщі сни тлумачив пророк Даниїл, та учнем самого Симона філософом гностиком I ст. Менандром на підтвердження основної ідеї статті: «Яко мнози, прекостни имуще умь, пред обра-

зом Христовимъ знаменають иною козньою на прелесть человекомъ, не разумѣвающимъ добраго, якоже бысть Симонъ волхвъ, и Менандръ и ини таковы, ихъ ради поистѣнѣ рече: “Не чудесы прелщати подобаеть...”» [3, 54–56]. Вдруге Симон волхв згадується під роком 6579 (1071) після розповідей про те, як «волхвъ, прелщень бѣсомъ», прийшов до Києва, та про «бѣсовская вольшвенья» на Білоозері, однак, вже не в контексті пояснення того, чому збуваються провіщення безблаготатних волхвів, а для розкриття, яким саме чином вони «прелщаютъ человекы»: «При апостолѣхъ бо бысть Симонъ волхвъ, иже творяше волшествомъ псомъ глаголати человекъски, и самъ премѣняшется ово старъ, ово молодъ, ово ли иного премѣняше во иного образ в мечтаньи» [3, 192].

Порівнюючи літописні згадки про Симона Волхва з текстом канонічних «Діянъ апостолів», можна бачити, що опосередковані грецьким хроністом відомості про цього знаменитого мага і лексично, і фразеологічно, і по суті були сприйняті автором «Повістей минулих літ» з апокрифічних джерел, до того ж пов'язаних не з апостолом Филипом, який в канонічних Діяннях представлений як той, хто охрестив Симона Волхва в Самарії («І Симон також увірував і, охрестившись, перебував з Пилипом; і побачивши знамення й велику силу (δυνάμεις μεγάλας), дивувався»), а з апостолом Петром, який прибув до Самарії пізніше («А коли апостоли, котрі були в Єрусалимі, почули, що Самарія прийняла Слово Боже, то послали до них Петра та Іоана») (Діян. 8. 13–14).

В апокрифічних Діяннях апостола Петра, відомих, як вважають (G. Roupon), вже в першій третині III ст., з огляду на їх відгомін в «Дідаскаліях апостольських» (VI. 7–9) та в III томі «Тлумачень на Книгу Буття» Оригена (згідно з Eus. Hist. eccl. III, 1) [2, 95] про охрещення Симона Волхва апостолом Филипом не йшлося, а Євсевій Кесарійський до того ж роз'яснює, що Симон Волхв лише «зробив вигляд нібито настільки увірував, що хоче хреститися» (Eus. Hist. eccl. II, 1. 11) [2, 55]. В латинському перекладі «Діянъ Петра» (грецький оригінал яких зберігся лише в кінцевій частині, де йдеться про Мучеництво Петра) [4, 1044–1045], віднайденому в єдиному рукописі VI–VII століть (Actus Vecellenses) і виданому в 1891 р. Р.А. Ліпсіусом під назвою «Actus Petri cum Simone» [5, 45–103], навпаки, повідомляється, що під час дебатів з апостолом Петром, влаштованих на форумі в Римі, де до приїзду Христового апостола мага справді приймали за Силу Божу (Virtus Dei), Симон Волхв не лише не визнавав Христа Господом й живим Богом, а ще й дорікав Петрові, що той має зухвалість як про Бога живого «говорити про Ісуса з Назарета, сина ремісника, який сам є ремісником, і родина якого в Іудеї», й звертаючись до римського натовпу та його очікуваного здорового глузду, риторично запитував, вочевидь з позицій іудейського монотеїзму та гностицизму: «Чи може бог бути народженим? чи може він бути розіп'ятим?» (Actus Petri apostoli et Simonis, 23) [4, 1092], а згідно з іншим пізньоантичним твором на тему духовних змагань Петра з Симоном – «Впізнаванням», останній заявляв, що апостол звеличує «мага, який навіть не зміг позбавити себе мук на хресті». Тому ясно, що цей гностик не міг «привласнювати собі ім'я Христа», як можна прочитати в деяких виданнях, оскільки Христа Господа він не шанував, репрезентуючи натомість себе як «Силу Божу» (ἡ δύναμις τοῦ θεοῦ) і називаючи себе Ἐστώς («Той, що стоїть непохитно») [4, 1103].

При зіставленні досить поширеного і в сюжетно оповідному, і в богословському сенсі латинського тексту з тими короткими переповідами, фрагментами і компіляціями з вихідного оповідання, які вціліли в пізніх слов'янських рукописах [10, 52–59] і, зокрема, в досліджених І. Франком українських рукописах під назвами «Слово прѣвїа Петра съ Сумоном въхвомъ» (Комарнянський прольог та Перемиський Прольог з р. 1632); «Петръ же много проповѣдав слово Хѣо, потомъ пришовъ до Римъ» (Унгварський рукопис XVIII століття); «Мица того кѣдъ сѣго апла Петра ѿ Павла» (Рукопис о. Теодора з Дубівця); «Мица ѿвнїа кѣдъ днѣ. Жытїе сѣтыхъ верховныхъ аплаз Петра ѿ Павла, пострадавшихъ в Римѣ в время Нерона царѣ въ лѣт[о] ̅̅̅.» (Рукопис із с. Літманови Б) [1, 12–25] звертає на себе увагу характерне для деяких з таких дуже скорочених і вибіркових апокрифічних переповідей використання в них поряд із найяскравішим в «Діяннях апостола Петра і Симона» (*Actus Petri apostoli et Simonis*) описом чудесного польоту Симона над Римом з його падінням по молитві Петра (гл. 32) також і описаного в гл. 9 цього твору досить екзотичного чуда із псом посланцем.

Це чудо близько до латинської версії переповідається в Унгварському рукописі так: «А коли сѣтый аплаз Петръ тамъ пришовъ єдиного днѣ до Сумона вохвѣ, а было при его дворѣ повно стражи, побачивши сторожѣ сѣтого Петра, нѣкъ идет до нѣх пана Сумона, почали мислити недобре ѿ сѣгомъ Петръ. Петръ пришовши передъ воротъ того дворѣ и рече имъ: «мнѣзъ ваша недобраѣ ѿ мнѣ мѣжъ божиимъ, але за тогѣ мыслазъ, що мислите – указавъ на ѿа чорного, которій то лежалъ передъ воротъ – бѣдѣтъ ѿсти тѣло ваше и дѣшѣ ѿтакїе ѿи чорніе». Тогѣ сторожа не хотѣла пѣйти сѣго Петра до Сумона вохвѣ. Сѣтый Петръ рече ко томѣ ѿѣ, которій лежалъ тамъ чорній: «иди повѣжъ пнѣ своѣмъ, нѣкъ Петръ иде до тебе». Петръ сѣтый розказавши ѿѣ, пѣзъ пошолъ до полаты и торгнѣвъ пнѣ своѣго рече: «пославъ ма Петръ до тебе, аѣнѣзъ былъ готовій ѣвести ко домъ свой его, бо то сторожа не пѣкаетъ ѣго до тебе». Сумонъ заднѣвалъ ѣа нѣкъ пѣзъ проговорилъ мовою людскою, и задѣмѣѣла велѣми и казалъ войти сѣгомѣ Петрови до себе» [1, 18]. Згідно з гл. 12 латинських «Діянь Петра і Симона» Симон сказав незвичному посланцеві, щоб той відповів Петрові, нібито його немає вдома. Тоді пѣс назвав Симона шарлатаном, який багатьох спокусив, пообіцяв йому прокляття і вічний вогонь, потім повернувся до апостола, прорік йому, що він напевне до Бога багатьох зваблених Сумоном, й вимовивши це, впав біля ніг Петра й «віддав душу» (*tradidit spiritum*) [4, 1075–1076]. Г. Пупон, працюючи над підготовкою «*Actus Petri apostoli et Simonis*» до видання в «*Corpus christianorum. Series apocryphorum*» (Brepols Publishers), зауважив, що, очевидно, вважаючи, нібито пѣс по слову апостола став розумною істотою, автор апокрифу використав для означення його смерті той самий вираз, який він сам застосував для означення смерті Петра в тій частині апокрифічних «Діянь», яка збереглася також і грецькою мовою (гл. 40) [4, 1076, 1113], а єванге-

ліст Іоан застосовував для означення смерті самого Христа: *παρέδωκεν τὸ πνεῦμα* (Іо. 19. 30). В «*Legenda aurea*» збереглася ще сумнівніша для апостола «версія наведеного оповідання, згідно з якою, за спостереженням І. Франка, “пес кидає ся на Симона і хоче його задусити”» [1, 24].

Таким чином, згадане в «Повістях минулих літ» примушування «волшшествомъ псомъ глаголати челоуѣчьски», згідно з вихідним апокрифом про діяння і змагання апостола Симона Петра з Симоном Волхвом (і в його найдавнішій версії, і в пізній слов'янській переповіді), вчиняв не Симон Волхв, а апостол Петро, причому зі смертельним результатом для нещасної тварини після виконання нею апостолового завдання. Чому ж примушування «волшшествомъ псомъ глаголати челоуѣчьски» було літописцем чи точніше традицією, на яку він спирався, в решті парадоксальним чином приписано Симону Волхву? Можна припустити, що і грецький хроніст, і руський літописець виходили з того, що подібні чудеса не могли б належати до тих, які мав вчиняти апостол для навернення людей до віри Христової («Не чюдесы прелщати подобаетъ...»). Але оскільки цей майже «булгаковський» сюжет з прокодованою на мовлення твариною, причому навіть не дияволом, а його антагоністом – апостолом добре запам'ятовувався і поширювався в усних переповідях і письмових переробках, то кому, крім переможеного святим Петром Симона Мага, і годилося б його приписати.

Подібну тенденцію до умисної фольклоризації і профанації образу Симона Мага в пізній традиції засвідчує в рукописі із с. Літманови Б і розповідь про те, як після невдачі з оживленням мерця, який лише ворухнувся, але не встав, «а видѣчи тоє людїє крикнули вси ѿже неумыльнымъ богомъ є̄ Симонъ. а скорѡ ѡстрѣшилъ чѡвъчѣсковскій богъ ѡ мѣртвца, лежалъ трѣпѣзъ ѿко ѿ предъ чымъ здревенѣльнѣи. чогоу Симонъ обѡбавши сѧ перемѣнилъ собѣ головѣ пессюю ѿ такъ ѡстрѣшилъ ѡ себе людїи» [1, 25]. Про невдалу спробу Симона оживити Нікострата дійсно розповідається в гл. 28 «Діянь апостола Петра і Симона», але ні про яку «голову пессюю» там не згадується.

Щодо іншого твердження, наведеного в «Повістях минулих діт» під роком 6579 (1071), а саме, нібито Симон Волхв «иного премѣняше во иного образ в мечтаньи», то воно знаходить певний відповідник в іншому апокрифічному для християн творі, а за формою справжньому пізньоантичному філософському романі про інтелектуально богословські дискусії між апостолом Петром і Симоном Магом, написаному грецькою мовою і відомому (за рукописами Cod. Parisinus gr. 930, X ст.; Cod. Vat. Ottobonianus gr. 443, XVI ст.) під назвою «Климентових гомілій» або «Псевдо-Климентин» [7; 9, 1195–1621] та близькому до них і в значній частині ідентичному за змістом і сюжетом латинському перекладі Руфіном цього роману під назвою «Рекогніції або Впізнавання» (відомому в багатьох латинських рукописах, починаючи від VI століття, низці фрагментів в сирійській версії за двома рукописами, старший з яких датований 411 р., у самостійних за редакцією вірменських фрагментах, ближчих до сирійської версії, ніж до латинської [6], а також у ряді ефіопських, грузинських та слов'янських ремінісценцій) [8; 9, 1623–2003]. Наприкінці обох версій (Hom. XX, 19–23; Res. X, 52–65) роз-

повідатся, зокрема, про те, як літньому і хворому Фаустусові, перетвореному Симоном на свою подобу, оскільки його самого вже розшукували за наказом кесаря по звинуваченню в магії, апостол Петро доручає їхати до Антіохії та, видаючи себе там завдяки подібності за Симона, проголошувати від його імені розкажання, щоб в такий спосіб приготувати населення міста до приїзду Петра. При цьому прагматизм апостола у використанні видозміненого «во иного образ» Фаустуса вочевидь не заперечує таких прийомів для навернення до християнської віри і вказує, що основна відмінність апостольських чудес від чудес, які демонстрував Симон, полягає в тому, що апостольські чудеса є, як правило, корисними тобто вчиненими з метою зцілення, нагодування, порятунку людей, тоді як чудеса Симона, подібні до його польоту над форумом, мають за мету лише демонстрацію його власної надлюдської магічної сили.

Про цю істотну відмінність чудес зцілення, натхненних вірою в Бога Живого, які вчиняв перед римським натовпом апостол Петро, від магічних дійств Симона Волхва, які апостол невідступно викривав, в гл. 31 латинських «Діянъ апостола Петра і Симона» сказано так: «І багато було зцілених з паралізованих і тих, хто страждав від триденної і чотириденної лихоманки; вірою в ім'я Ісуса Христа вони були зцілені від усякої тілесної хвороби і по благодаті Господній щодня багато було таких, хто приєднувався до віруючих. За кілька днів Симон маг пообіцяв довести натовпу, що Петро не вірує в Бога істинного, а помиляється. Однак незважаючи на те, що він показав багато чудес, його колишні учні, які вже укріпилися в вірі, лише сміялися з нього. Справді, він міг демонструвати появу в приміщеннях духів, але це були лише видіння, позбавлені реального існування. В решті він навів багато доказів своєї здатності до магії, міг зробити так, щоб каліки являли себе здоровими, але лише на короткий час, і робив те саме навіть зі сліпими, він, здавалось, оживляв і змушував рухатися кількох мерців одночасно, як у випадку з Нікостратом. Але в усьому цьому Петро, який слідував за ним, викривав його перед глядачами. Втративши таким чином “лице” перед римською юрбою і терплячи від її насмішок, Симон побачив, що йому не вірять, оскільки він не зробив те, що обіцяв. За таких обставин він закінчив тим, що проголосив: “Римляни, ви вважаєте зараз, що Петро має перевагу наді мною, що він є сильнішим, і ваш вибір на його боці. Ви помиляєтесь. Тому завтра я вас покину як цілком безбожних і нечестивих, і полечу, щоб прилинути до Бога, якого я є Силою, що ослабла. І якщо ви впали в невіру, то я Той, що стоїть непохитно. І я піднімусь до Отця і скажу йому: Ось я, Той, що стоїть непохитно, твій син, вони хотіли мене змусити схилитись, але, не піддавшись їм, я стояв на своєму”» [4, 1103].

Прикметно, що автор стародавнього апокрифу визнає за Симоном значні магічні здібності, а політ над Римом описує як цілком правдоподібний, однак не репрезентує ці здібності, як вияв Сили Божої більшою мірою, ніж будь-які інші здібності обдарованої людини і на відміну від пізніших словянських переробок не схильний їх демонізувати, пояснюючи допомогою «диявольських слуг» та ін., а навпаки схильний приєднатися до римської юрби в осміюванні «людського, надто людського» прагнення завдяки Божому дару надзвичайних здібностей прирівняти себе до Бога.

Подібний, більш філософський погляд (не зважаючи на приписування Симону сюжету, де «псомъ глаголати чловѣчьски» вчиняв насправді апостол Петро), схоже, сприйняв і автор «Повістей минулих літ», намагаючись пояснити, чому благодать Божого передбачення являє себе і через супротивних християнству волхвів («инѣх ради смотрениа»). Можливо, навіть певне філософське розуміння відмінності між християнством і гностичною ідеєю Симона Волхва, який вважав, що наш світ був створений Злим Богом, приховується за словами статті під роком 6420 (912) про те, що примарні «чюдеса» таких «прекостни имуще умъ», як Симон Волхв та його учень Менандр, є дієвими лише «на прелесть чловѣкомъ, не разумѣвающимъ добраго», тобто можуть звабити лише тих, хто не розуміє (як розуміють християни), що світ був створений Добрим Богом і на відміну від них готовий пояснювати зло в світі тим, що він міг бути створений Богом Злим. Про вірогідність зазначеного підтексту слів про «прелесть чловѣкомъ, не разумѣвающимъ добраго» свідчить сама головна ідея статті 6420 (912) «Повістей минулих літ» – прояснити, як і через безблагодатних, і «не на достойных» діє універсальна всесвітня Благодать Божа.

Література

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. III. Апокрифи новозавітні. Б. Апокрифічні діяння апостолів. Репринт видання 1902 року. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. – 456 с.
2. *Евсевий Памфил*, еп. Церковная история / Помфил Евсевий. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2008. – 608 с.
3. Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII века; [сост. и общ ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева, коммент. О.В. Творогова]. – М.: Художественная литература, 1978. – 463 с.
4. Actes de l'apôtre Pierre et de Simon. Texte traduit, présenté et annoté par G. Pupon // *Écrits apocryphes chrétiens*. T. I / Sous la direction de F. Bovon et P. Geoltrain. Index établie par S.J. Voicu. – P. : Gallimard, 1997. – P. 1054 – 1105.
5. Actus Petri cum Simone // *Acta apostolorum apocrypha* / ed. R. A. Lipsius et M. Bonnet. – Pars I. – Lipsiae, 1891. – P. 45–103.
6. *Calzolari V.* La tradition arménienne de Pseudo-Clementines: état de la question // *Apocrypha*. International Journal of Apocryphal Literature. – № 4. – Turnhout : Brepols Publisher, 1993. – P. 263–293.
7. *Rehm B.* Die Pseudoklementinen. I, Homilien («Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte», 42) / 3 ed. G. Strecker. – Berlin: De Gruyter, 1992. – 285 p.
8. *Rehm B.* Die Pseudoklementinen. II, Recognitionen in Rufins Übersetzung («Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte», 51) / 2 ed. G. Strecker. – Berlin: De Gruyter, 1994. – 387 p.
9. Roman pseudo-clémentin. Homélie. Texte présenté par A. Le Bolluec, traduit et annoté par M.-A. Calvet, D. Côté, P. Geoltrain, A. Le Bolluec, B. Pouderon et A. Schneider. Reconnaissances. Texte traduit par A. Schneider, présenté et annoté par L. Cirillo et A. Schneider // *Écrits apocryphes chrétiens*. T. II / Sous la direction de P. Geoltrain et J.- D. Kaestli. Index établis par S. J. Voicu. – P.: Gallimard, 2005. – P. 1175–2003.
10. *Santos Otero A. de.* Die handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen. – Tom I. – Berlin, New York: De Gruyter, 1978. – 235 p.

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ТЕЗАУРУСА З ТУРИСТИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УКРАЇНІ

У статті досліджуються проблеми формування тезауруса туристичної термінології в Україні. Робиться висновок, що проблема формування тезауруса туристичної термінології виникла через відсутність в Україні системного узагальнюючого документу, який допоміг би уникати невизначеності під час здійснення туристичної діяльності, запобігав би її криміналізації, тинізації як наслідок зниженню якості турпродукту, порушенню прав споживачів, зменшенню надходжень до бюджетів усіх рівнів від туристичного підприємництва.

Ключові слова: тезаурус, проблема формування тезауруса, суб'єкт туристичної діяльності, кодифікація нормативних актів у сфері туризму, Єдиний державний реєстр нормативних актів.

В статье исследуются проблемы формирования тезауруса туристической терминологии в Украине. Сделано вывод, что проблема формирования тезауруса туристической терминологии возникла из-за отсутствия в Украине системного обобщающего документа, который помог бы избегать неопределенности при осуществлении туристической деятельности, предотвращал бы её криминализации, тинизации, и как следствие снижению качества турпродукта, нарушению прав потребителей, уменьшению поступлений в бюджеты всех уровней от туристического предпринимательства.

Ключевые слова: тезаурус, проблема формирования тезауруса, субъект туристической деятельности, кодификация нормативных актов в сфере туризма, Единый государственный реестр нормативных актов.

The article deals with the problem of forming thesaurus of tourist terminology in Ukraine. It's concluded that the problem of forming the thesaurus of tourist terminology arose due to the absence in Ukraine systematic generalizing document, which would help to avoid indeterminacy during in the implementation of tourist activity, which would prevent it criminalization, illegitimacy, consequently reducing the quality of tourism products, violation of the consumer rights, reducing revenues to the budgets of all levels of tourism businesses.

Key words: thesaurus, problem of forming the thesaurus, subject of tourism activity, codification of regulations in the sphere of tourism, Unified State Register of legal acts.

Створення новітньої парадигми українського права неможливе без врахування позитивного та негативного досвіду української незалежності. Сучасний стан української правової системи показує, що формальне запозичення західно-правових моделей без урахування культурно-історичних, національних і духовних особливостей України не тільки не дає очікуваних результатів, а, навпаки, негативно позначається на суспільних відносинах в державі.

Не оминув цей процес й український туризм. Незважаючи на те, що Україна прагне посісти чільне місце в європейському та світовому туристичному співтоваристві, а розвиток туризму в Україні визнано пріоритетним напрямом розвитку економіки і культури, системних зрушень до цього часу в туристичній галузі не відбувалось.

Відбувається осмислення туризму як предмету соціоекономічної та соціогуманітарної науки - «туризмологія». Класифікатор професій збагатився такими групами професій, як «туризмолог» та «туризмознавець».

У 2006 р. репрезентовано «Енциклопедичний словник – довідник з туризму» за загальною редакцією В.К. Федорченка – перше в Україні фундаментальне видання, в якому системно розкривається зміст понад 1300 туризмологічних понять, що відображають туризм у багатовекторному вимірі – філософському, економічному, географічному, історичному, педагогічному, політологічному, культурологічному, соціологічному, архітектурному та релігієзнавчому [1]. Початок ХХІ століття ознаменувався величезним стрибком у сфері інформації, яка має безпосереднє відношення до туристичної діяльності в Україні. Тому залишаються певні прогалини в дослідженні проблеми формування тезауруса туристичної термінології. Необхідність проведення таких досліджень доводить їх актуальність та значимість для сучасної Української держави.

Метою статті є теоретико-методологічний аналіз проблем формування тезауруса туристичної термінології, що виникли із-за відсутності в Україні системно узагальнюючого документу та визначення основних напрямів реформування вітчизняного законодавства про туризм.

Одним із ключових напрямів державної політики у галузі туризму є удосконалення правових засад регулювання відносин у галузі туризму, особливо, з огляду на нові реалії та нормативно-правові акти у сфері туризму. Для ефективного розвитку туризму в Україні необхідно насамперед поліпшити і узгодити зі світовими стандартами вироблені та рекомендовані ЮНВТО нормативні акти, що забезпечують функціонування туристичної галузі.

Основними проблемами у правовому регулюванні туристичної діяльності, що перешкоджають розвитку туристичної сфери в Україні, є такі:

- не виправдано велика кількість змін у нормативних актах, які регламентують порядок функціонування суб'єктів туристичної діяльності, особливо відомчих;
- суперечливість положень нормативно-правових актів, особливо відомчих, невідповідність їх положенням Конституції України, Законам України та світовим стандартам;
- юридичні прогалини у діяльності певних сегментів туристичної галузі, особливо при здійсненні окремих видів туризму;
- відсутність термінології, яка розкриває сутність окремих юридичних дій, визначень, формулювань.

Зазначимо, що на сьогодні на озброєнні у значної частини працівників сфери туризму, готельного господарства і готельно-ресторанного бізнесу є сучасні технології, що дозволяють опрацьовувати великі обсяги інформації, у тому числі нормативно-правові акти. Ці акти враховуються і систематизуються відповідно до чинного законодавства, з використанням спеціальних юридично-технічних і кодифікаційних технологій.

В юридичній практиці використовуються різноманітні форми і засоби систематизації нормативно-правових актів [2]. До найвідоміших систематизацій законодавства можна віднести Звід законів Російської імперії [3] та звид законів СРСР, характерною рисою яких було те, що до них були включені чинні акти. На сьогодні в Україні відсутнє таке зведення, що пояснюється, на нашу думку, нестабільністю законодавства та браком необхідних ресурсів.

Актуальним залишається питання докорінної зміни ставлення держави до туристичної індустрії, визнавши туризм пріоритетною сферою, не на папері, а за рахунок відповідних урядових дій, здатних долати складні економічні та соціальні проблеми шляхом інтенсивного розвитку різних видів туризму із широким залученням внутрішніх і зовнішніх інвестицій.

На думку автора, першим кроком до цього має стати кодифікація нормативних актів у сфері туризму, об'єднання їх в єдиний акт, який міститиме норми різних галузей права, визначатиме мету, завдання туризму, його види, порядок здійснення туристичної діяльності, державне регулювання туристичної індустрії, статус туриста, зміст договірних відносин між туристом – споживачем турпродукту та суб'єктом туристичної діяльності, відповідальність учасників відносин під час здійснення туристичної діяльності за порушення законодавства про збереження культурних цінностей та екологічної безпеки тощо. Такий нормативний акт може мати назву Туристичний кодекс України [4].

Разом із тим необхідно звернути увагу, що це не означає, що у правовому регулюванні туристичної діяльності України немає іншого правового інструментарію, який міг би деякою мірою замінити кодекс чи збір законів. Частково цю функцію на сьогодні виконує Єдиний державний реєстр нормативних актів, затверджений Указом Президента України [5] і Постановою Кабінету Міністрів України [6].

Єдиний державний реєстр нормативних актів забезпечує систематизацію українського законодавства як на паперових носіях, так і в електронному вигляді. У зв'язку з цим варто зазначити, що електронні інформаційні системи стали серйозними конкурентами паперовим базам правової інформації, але вони поки що не можуть замінити паперові носії за своїм юридичним статусом, оскільки в основному виконують роль додаткового інструментарію. Але паперові носії мають низку переваг – швидкість опрацювання великого масиву правової інформації, системність, точність і швидкість пошуку тощо. Крім того, електронне опрацювання документів доповнюється або насичується різноманітним допоміжним інструментарієм, що дозволяє уточнювати інформацію і прискорювати її пошук.

Однак, наявність Єдиного державного реєстру нормативних актів на сьогодні не вирішує всієї проблематики функціонування туристичної галузі зважаючи на її міжгалузевий характер (в процесі обслуговування туристів забезпечується функціонування майже 40 галузей народногосподарського комплексу держави).

Ми вважаємо, що одним із додаткових інформаційних інструментів на шляху до прискореного розвитку туризму в Україні має стати тезаурус туристичної термінології. Тезаурус – це словник, який роз'яснює терміни, поняття, ключові слова, які відносяться до якоїсь спеціальної сфери й тематично об'єднані у збір. Зазначимо, що найвідомішими тезаурусами є бібліотечний EUROVOC – тезаурус Європейського Співтовариства, який має термінологічні стандарти на 12 мовах для опрацювання офіційних документів Європарламенту. Держкомітет по статистиці, Держкомітет із питань стандартизації, метрології і сертифікації, інші інформаційні відомства також використовують адаптовані до своєї діяльності тезауруси. Тезаурус містить у собі термінологію законів, інших нормативно-правових актів, а також спеціальну термінологію з інших галузей і ключові слова, що використовуються найчастіше.

Проблема формування тезауруса туристичної термінології виникла із-за відсутності в Україні системного узагальнюючого документу, який служив би підставою при визначенні тих чи інших дій під час здійснення туристичної діяльності та дозволяв би уникати непорозумінь з туристами і у відносинах з державними органами.

Співвідношення тезауруса, словника термінів і понятійного законодавства з туристичної термінології виглядає таким чином:

– тезаурус туристичної термінології – це словник трактування основних термінів та понять, що рефлексують туристичну сферу з урахування сучасної методології пізнання та інтерпретації фактів, явищ та процесів туристичного життя;

– словник термінів і понять з туризму (глосарій) – це об'єктивна, науково виважена інформація, яка дозволяє комплексно і досить всебічно скласти уявлення про туризм, його інфраструктуру, історію туристичної діяльності, її сьогодення та перспективи;

– понятійний апарат законодавства про туризм – це визначення, зафіксовані у Законі України «Про туризм», а також в інших нормативно-правових актах.

Таким чином, понятійний апарат за своїм обсягом (кількістю) поступається словнику – довіднику з туризму, а словник, у свою чергу, менший за тезаурус.

У рекомендації 88 Гаазької міжпарламентської конференції з туризму 1989 р. зазначено: «Парламенти у світлі висновків, зроблених конференцією, повинні розглянути всі юридичні правила, що стосуються туризму з метою їх кодифікації та об'єднання в єдине законодавство, в якому були б кодифіковані національна політика та пріоритети у галузі туризму».

Уваги законодавців потребують насамперед такі напрями:

- мінімальні норми і системи кваліфікацій;
- захист туристів від експлуатації;
- удосконалення та проведення в життя туристичних законів та постанов;
- фінансові стимули для внутрішніх і зовнішніх інвесторів;
- вартість об'єктів та послуг;
- туристичні пам'ятки та охорона навколишнього середовища.

На думку автора, тезаурус може допомогти систематизації нормативно-правових актів у галузі сучасного туристичного законодавства й інших галузей права, упорядкувати термінологію й облік нормативно-правових актів, які впливають на туристичну діяльність, а також може бути використаний при автоматизованому електронному опрацюванні інформації з туризму. Особливої актуальності набуває тезаурус у період набуття Україною асоційованого членства в Європейському Союзі.

Дуже часто дослідники з проблем туристології стикаються із ситуацією, коли для дієвого пошуку туристичної інформації, правових актів із туризму (у тому числі закордонних через мережу INTERNET) необхідний додатковий пошуковий апарат. Пошук за автором та заголовком не завжди ефективний, особливо для непідготовленого користувача, який не завжди може грамотно сформулювати запитання. Для полегшення тематичного пошуку як додатковий засіб можна застосувати тезаурус. На сьогодні значна частина інформативних документів доповнюється анотаціями і рефератами, а користувач за допомогою тезауруса може здійснити пошук слів, що

входять в анотацію і реферат. Пошукові системи, які існують сьогодні, дають можливість формувати запит за категоріями тезауруса, а також переглядати тезаурус у процесі упорядкування запиту на пошук.

Як показує досвід, тезаурус може постійно поповнюватися. Між термінами можуть бути встановлені кращі (синонімія, омонімія), ієрархічні й асоціативні зв'язки. Кожне визначення такого тезауруса, описуючи один дескриптор, може містити крім опису терміна ще й його зв'язки.

На жаль, в Україні тезаурус з туризму до цього часу не створено. Необхідно зазначити, що в Україні немає наукових праць, в яких досліджуються ті чи інші категорії тезауруса з туризму.

На підставі викладеного можна дійти таких **висновків**:

По-перше, першим кроком на шляху до сталого розвитку туризму в Україні має стати професійна підготовка працівників туристичної сфери, про що йдеться в тому числі і в Рекомендації 27 Гаазької міжпарламентської конференції з туризму. Сфера туризму має керуватися принципами законності у здійсненні туристичної діяльності, наданні якісних послуг, їх соціальної спрямованості, вільного розвитку підприємницької діяльності тощо.

По-друге, необхідно докорінно змінити ставлення держави до туристичної індустрії і покласти на органи державної влади зобов'язання створити тезаурус з туризму або організувати роботу по створенню єдиного узагальнюючого документу, який унормує туристичну термінологію.

По-третє, тезаурус з туризму може і має бути багатомовним за прикладом EUROVOC, а також складеним мовами основних етнічних груп України. Розробка і поширення тезауруса з туризму дозволить підтримувати тематичні бази даних на комп'ютерах кінцевих користувачів, поповнювати їх поточними нормативно-правовими й іншими документами, що надходять на паперових носіях і в електронному вигляді та ефективно працювати в пошуковому режимі.

Література

1. Автори – укладачі: В.А. Смолій, В.К. Федорченко, В.І. Цибух. Енциклопедичний словник – довідник з туризму / передмова В.М. Литвина. – К.: Видавничий дім «Слово», 2006.-372 с.
2. Матеріали Гаазької декларації по туризму, проведення в Гаазі (Нідерланди) з 10 по 14 квітня 1989 р.
3. Про Єдиний державний реєстр нормативних актів: Указ Президента України від 27 червня 1996 р. № 468.
4. Про запровадження Єдиного державного реєстру нормативних актів та здійснення правової інформації України: Постанова Кабінету Міністрів України від 11 грудня 1996 р. № 1504.
5. Скакун О.Ф. Теорія держави і права: підручник / пер. з рос. – Харків: Консум, 2006. – С. 256-260.
6. Ткач А.П. Історія кодифікації дореволюційного права України: монографія / А.П. Ткач.: Вид-во КДУ, 1968. - 171 с.
7. Туризмолія: концептуальні засади теорії туризму: монографія / В.К. Федорченко, В.С. Пазенок, О.А. Кручек та ін.. – К.: Вц «Академія», 2013. – С. 280-281.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ДОМІНАНТИ СВІТОБАЧЕННЯ У МИСТЕЦТВІ АВАНГАРДУ (РОСІЙСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ)

Творчість провідних представників українського та російського футуризму розглядається у статті крізь призму екзистенціальних категорій. Доведено, що філософія екзистенціалізму, будучи репрезентантом культурного процесу ХХ століття, мала безпосередній вплив на світосприйняття митців авангардних течій.

Ключові слова: футуризм, екзистенціалізм, відчуження, філософія, мистецтво ХХ століття, мистецтво авангарду.

Творчество ведущих представителей русского и украинского футуризма рассматривается в статье сквозь призму экзистенциальных категорий. Доказано, что философия экзистенциализма, будучи репрезентантом культурного процесса ХХ века, оказала влияние на мировосприятие художников авангардных течений.

Ключевые слова: футуризм, экзистенциализм, отчуждение, философия, искусство ХХ века, искусство авангарда.

The creative work of Ukrainian and Russian futurism leading representatives is viewed through the prism of existential categories. The article proves the philosophy of existentialism, while being an exponent of 20th century cultural processes, had the direct influence on the avant-garde artists' perception of world.

Key words: futurism, existentialism, estrangement, philosophy, 20th century art, avant-garde art.

Будь-якого митця формує історичний та філософсько-культурний контекст епохи, і «новизна у мистецтві ніколи не з'являється на порожньому місці» [17, 188]. Науково-технічний прогрес ХХ століття, революції, суспільні катаклізми та світові війни, відсутність цілісної концепції буття призвели до народження нового типу індивідуальності, до нових естетичних та культурологічних світоглядів і до нового мистецтва, котре могло б виразити усі почуття – мистецтва авангарду. Майже у кожній течії авангарду присутня онтологічна концепція буття. Прийнято вважати, що у мистецтві експресіонізму вона виражена більш нігілістичною тенденцією, а у футуризмі – ідеалістичною, утопічною. Мистецтво футуризму оптимістичне за своєю сутністю, але екзистенційне світобачення першої половини минулого століття не могло оминати його творців.

Мета даної статті – виявити екзистенційні мотиви у творчості окремих представників російського та українського футуризму. Розгляд феномена авангарду з різних кутів зору може відкрити нові його сторони та сприяти розумінню глибинної природи філософсько-культурологічного підґрунтя даного мистецького напрямку.

Авангардне мистецтво – насамперед реакція художньо-естетичного світогляду на перелом культурно-цивілізаційного порядку, викликаний науково-технічним прогресом, революціями та війнами. Але соціально-історичні події ХХ століття не могли відтворитися лише у мистецтві – передусім вони вплинули на філософське світобачення, яке, в свою чергу, передалося митцям і знайшло вираження у художніх творах. Йдеться саме про філософію екзистенціалізму, яка дуже тісно переплітається з деякими мистецькими авангардними проявами.

Філософія екзистенціалізму формувалася в першій половині ХХ століття і стала віддзеркаленням усіх потрясінь початку доби, а згодом – і всього століття. У філософії екзистенціалізму прийнято розрізняти дві основні школи – німецьку, що виникла на початку ХХ століття [серед представників – К. Ясперс (1883 – 1969) і М. Гайдеггер (1889 – 1976)], і французьку, що виникла в роки Другої світової війни [представники – Ж.-П. Сартр (1905 – 1980), А. Камю (1913 – 1960), Г. Марсель (1889 – 1973)]. Переломні події були для екзистенціалістів трагічним приводом для виявлення самого сенсу людського існування, сутності процесів морального вибору, ставлення до смерті тощо, тобто для постановки проблем, які стали центральними у філософії екзистенціалізму.

На теренах Російської імперії екзистенціальні питання також набули актуальності, особливо після поразки революції 1905 р. Як зазначила Т. Меркулова, «екзистенційний тип культури, що зароджувався в 1910 – 1920 - х роках, поступово ставав знаком майбутньої епохи» [11, 4], що надалі призвів до екзистенційного способу сприйняття навколишнього оточення суб'єктом.

Екзистенціалістичні положення виявилися ідеологічно близькими до естетики європейського мистецтва експресіонізму¹. У мистецтві експресіонізму головна діюча особа знаходиться або у граничному стані (нім. Grenzsituation) – екзистенціальній категорії, або у постійній емоційній напрузі. У сприйнятті експресіоністичного героя домінує трагічний погляд на хиткий оточуючий світ.

Зовсім в іншому світлі постає оптимістичне мистецтво футуризму, яке відобразило у художній формі погляди митців на соціальні та політико-економічні зміни початку ХХ століття та повністю відповідало тогочасному світосприйняттю епохи великих надій на радикальне перетворення світу, грандіозних наукових, технічних та політичних утопій. Новітні досягнення науки і техніки породили святкове, власне футуристичне світовідчуття. Як зазначив І. Воробйов, «патріотичний утопізм 10-х та революційний пафос кінця 10-х – початку 20-х років сприяли формуванню активної громадянської позиції лівих художників, випередили цілі й завдання авангарду як мистецтва “прекрасного майбутнього”, протиставленого мистецтву минулого, що вже себе вичерпало» [3, 8].

Естетичні засади футуризму знайшли відображення у зацікавленості сучасними проблемами людини і суспільства. Проблема людини хвилювала багатьох філософів, особливо екзистенціалістів. Філософія, на думку М. Бердяєва, повинна стати антропологічною – звернутися до внутрішнього душевного світу людини, який і є справжнім предметом філософії. Подібні переконання можна спостерігати і в онтології Л. Шестова. Футуризм також дотримувався антропоцентричних позицій, вбачаючи в людині не тільки найвище досягнення всесвіту, а і його перетворювача. Представники російського екзистенціалізму, під впливом В. Соловйова, визнавали у людині потенціал вільної творчості, спрямованої на перетворення оточуючого світу.

Науково-технічний прогрес, суцільна машинізація, віра у кардинально оновлене майбутнє надихнули митців на відображення футуристичних ідей у мистецтві. Для образотворчого мистецтва футуризм характерним було не тільки зображення техніки (автомобілів, поїздів, літаків), а й самої динаміки сучасного техногенного світу. «Предметів не існує... Завдання не в зображенні *автомобіля, що швидко рухається*, а у зображенні *швидкості* автомобіля», – наголошував Дж. Северіні [9, 103]. Рух передавали симультанною технікою (накладання та зіставлення окремих фазисів на одному зображенні) або за допомогою різних зигзаго- або спіралеподібних фігур. Характерним було зображення вражень від оновленого, динамічного світу блискавичними штрихами. Світ більше не сприймався стабільним, статичним, але з «втратою статичності» він почав ставати нестійким та хитким.

З іншого боку, технічний прогрес призводить до деперсоналізації, а це, в свою чергу, – до відчуження, що повністю заповняє та нівелює людину як особистість. О. Алехнович також зазначає, що «захоплення технологізмом і техніцизмом, взагалі технократичним способом мислення, відчужує людину від переживання сенсу цілісного буття в своєму існуванні» [1]. Взагалі для ХХ століття відчуження стає центральною проблемою не лише у філософії, а й в інших сферах людського життя, як особистого, так і суспільного.

Ідею відчуженості можемо спостерігати у картинах кубістів, конструктивістів та футуристів. Незважаючи на оптимістичну спрямованість футуризму, деякі полотна дуже близькі за тематикою до мистецтва експресіонізму та просочені екзистенційним світосприйняттям. Відчуженість зображується на двох рівнях – технічному, що проявляється у розщепленні об'єктів на елементарні геометричні фігури (обличчя на полотні Л. Попової «Портрет філософа», 1915), та на смисловому матеріалі твору. Показовими тут можуть бути картини П. Філонова. Наприклад, на полотні «Компанія» (1914–1915) гіпертрофовано зображено людей, які, хоча й знаходяться за одним столом, але відсторонені від усього. Герої картини занурені у себе. Навіть незважаючи на те, що двоє з них тримають один спільний келих, відчуженість та покинутість людського буття – єдине, що об'єднує усіх персонажів.

Експресіоністичні тенденції Н. Терьохіна відмічає у творчості В. Хлебнікова, О. Розанової, П. Філонова та інших., що проявляються у загостреному експресійному світовідчутті, апелюванні до тем смерті (В. Хлебніков) та звертанні до специфічних технічних прийомів, характерних для експресіоністів [15]. Дослідниця наводить слушне зауваження М. Пуніна: «Експресіонізмом забиті всі кути, художники набиті ним, як ляльки; навіть конструктивізм стає експресивним» [15, 11]. Експресіоністичний характер також носить ряд полотен Д. Бурлюка, зокрема картини «Смуток» і «П'яниця». Щодо засобів художньої техніки, то у зазначених вище та інших футуристичних полотнах часто спостерігаються саме експресіоністичні, доведені до крайності виражальні можливості: перевага чорної або темної фарби, різка контрастність, активний контур, лінії, деформації та гротескне зображення. Такими технічними прийомами художники намагалися відобразити відчуженість, загубленість, страх, тривожність.

Досліджуючи мистецтво російського авангарду у площині категорій марксистської філософії, на песимістичну позицію футуризму звернув увагу І. Чубаров. Розглядаючи тлумачення марксизму через окремі погляди представника «філософії життя» Г. Зіммеля, вчений дійшов висновку: відчуження «демонструвало загальну трагічність людського буття, яку не здатна “зняти” утопія земного раю» [18].

Одне з найважливіших завдань філософії екзистенціалізму полягає у дослідженні внутрішнього світу людини, сутності її життя та його сенсу. Проблематика творчості багатьох представників мистецтва авангарду зосереджена на описі цих фундаментальних екзистенціальних категорій. Навряд чи вони ставили собі таку мету – скоріше за все тут має місце загальне світосприйняття епохи. Схильність до занурення у власний світ у митців авангарду помітив іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет: «Від зображення предметів перейшли до зображення ідей: художник осліп для зовнішнього світу і повернув зіницю ока всередину, у бік суб'єктивного ландшафту» [12, 251]. Філософії екзистенціалізму характерно приділяти увагу станам душі, особливо у процесі переймання одвічними онтологічними питаннями.

Якщо подивитися на тематику творчості представників літературного авангарду – також бачимо стурбованість онтологічними питаннями сенсу буття, безвихідного стану, нудьги, страху, смерті тощо, притаманні екзистенційному світосприйняттю. Досліджуючи дожовтневу творчість Володимира Маяковського, літературознавець О. Горбачов акцентує увагу на тому, що декадентські мотиви футуриста пов'язані саме з його екзистенційним світовідчуттям. У стилі футуристичної поезії В. Маяковського дослідник вбачає реалізацію теми самотності крізь мотиви страждання, агресивності, безвиході, відчуття абсурдності буття і безглуздя життя. Саме ці категорії є найуживанішими у творчості поета зокрема, у віршах 1912 – 1916 рр. («Я», «Декілька слів про мою маму», «Набридло», «До всього», «Дешевий розпродаж» та ін.) [5].

Темою смерті наскрізь просочене усе літературне надбання Веліміра Хлебнікова – такого висновку дійшов Д. Пашкін [13]. До речі, подібної думки дотримується й український дослідник В. Кравець, трактуючи образ Смерті у творі «Мава Галицька» формулами «війна = смерть», «річ = труп» [8].

Сповнений експресійної напруженості і вірш Олексія Кручених «Поїхала!». Розчарування та знелюдненість бачимо у віршах «Зудивець»: «*Со смыслом жизни на 5 минуте покончив*» та «Заколот на снігу»: «*И так живу, польй, протух*». Основною категорією в екзистенціалізмі є поняття існування, яке прирівнюється до суб'єктивного буття людини. Саме тому у центрі уваги стали проблеми людини та її буття у кризових ситуаціях, в яких якнайкраще можна було дослідити, зрозуміти поведінку людини в екстремальних умовах. Саме у граничних станах людина досягає себе як екзистенцію. Наприклад у вірші «Голод» (1922) зображена критична ситуація голоднечі: «*Дети глотали с голодухи, / Да видят – в котле плавают человечьи руки, / А в углу ворочаются порванные кишонки ...*». Далі спостерігаємо екзистенційний вибір матері, яка неспроможна більше їх годувати: «*Там маменька висела – / Шея посиневшая / Обмотанна намыленной паклей!...*». Діти також опинилися перед вибором життя і смерті: «*Дети добежали до кручи / Перекрестились да в воду, как зайчики, бухнули*» – саме таким побачив автор вихід із ситуації.

У збірці російських футуристів «Оголений серед одягнених» [7] майже у кожному графічному вірші А. Кравцова найуживаніші (до того й візуально виділені) слова – *кричу, поблек-исчез, померкло все, я одинок, до хаоса забвенья* та ін., тобто категорії, характерні для філософії існування.

Деякі з віршів Л. Чернова² – «Леонід Чернов. Автопортрет» (1921), «24 роки» (1923), «Передсмертна поема» (1922) – демонструють загострене сприйняття власного життя. Далі автор взагалі себе ховає – «Смерть Леоніда Чернова» (1921), «Самоспалення» (1923). Аналізуючи ці автобіографічні вірші, можна припустити, що автор мислив власне буття екзистенціальною категорією буття-до-смерті.

Доробок українського кверофутуриста Михайля Семенка також сповнений роздумів про кінцевість власного буття. Вірші «Я умру» (1917), «Смерть» (1917), твори «П'єро кохає» (1918), «П'єро мертвопетлює» (1919), «Поезійка розчарування» (1916), «Неврастенія» (1916) передають внутрішні переживання – буття у стані «*безсилля душить*». Нудьга та абсурдність існування зображені у вірші «Зовсім охорений» (1916):

*Я незадоволений і розчарований.
Скажу простіш – цілком нудний я.
Життям беззмістовним доконче зморений,
Цілком зануджений, зовсім охорений < ... >*

Отже, основними лексемами у поезії футуризму часто виступають саме екзистенційні категорії. У відомому футуристичному маніфесті зі збірки «Садок суддів II» проголошено: «Ми у владі нових тем: непотрібність, безглуздість, таємниця владної нікчемності – оспівані нами» [4, 31]. Можливо, причинами самозаглиблення митців та переміщення уваги із зовнішнього світу на внутрішні переживання були криза культури і неприйняття футуристами сучасного світу.

Дослідник поетичного авангарду Н. Сироткін звернув увагу на апокаліпсичні теми у творчості представників російського авангарду: «У поезії російського футуризму апокаліптичні теми також відіграють важливу роль, особливо в перші роки існування течії, хоча і не в усіх футуристів (головним чином, у творчості В. Маяковського і О. Кручених)» [14, 121]. Також, на думку дослідника, футуристи вбачали майбутній світ у контексті руйнування світу сучасного: «Апокаліптичні мотиви і образи, що посідають значне місце в поезії футуристів та експресіоністів, становлять необхідну частину цієї програми: створенню нового світу передують руйнування старого» [14, 120]. До речі, футуристична опера «Перемога над сонцем» закінчується радісними вигуками будетлянських силачів: «*Світ загине [курсив мій. – А.П.], а нам не має кінця!*» [10, 23]. На «апокаліптичність» футуризму звертав увагу М. Бердяєв у 1918 р: «Футуризм може бути зрозумілий як явище апокаліптичного часу, хоча самими футуристами це може зовсім не усвідомлюватися» [2, 22].

Музичний футуризм представлений такими постатями, як Михайло Матюшин, Артур Лур'є, Микола Кульбін³, Іван Вишнеградський, Микола Рославець (ранній період творчості) та інші. Аналізуючи їхні музичні твори⁴, можна побачити, що характерний комплекс засобів музичної виразності має очевидні риси модерністської естетики, а структурна фрагментарність та нестійкість

ладогармонічної системи, відмова від тональності, політональність, мікрохроматизм, ламана мелодійна лінія, різкий контраст динамічних відтінків – характерні засоби музичного експресіонізму. Так, злам звуковисотної системи Н. Горюхіна розглядає саме як модус відчуження. До прийомів відтворення відчуження на музичному рівні дослідниця відносить також порушення каузальності фазової структури твору, розчленування на самостійні структурні одиниці тощо. [6]. М. Тиможинська акцентує увагу на прагненні футуристів до емансипації дисонансів: «Постійне звучання таких півтонових дисонансів сприймається врешті-решт як звичайне співзвуччя» [16, 338], але разом з тим викликає почуття напруженості, тривоги, неспокою. Дослідник російського музичного авангарду І. Воробйов слушно висловився щодо «футуризму Лур'є», який «виражався нерідко лише у висловлюваннях і екстравагантності його поведінки», в той час як музичні твори «далеко не завжди відображали крайню “лівизну” поглядів» [3, 55]. Це висловлювання може стосуватися й інших представників футуризму і не тільки музичного.

Таким чином, на підставі викладеного можна стверджувати, що у мистецтві футуризму знайшли віддзеркалення і осмислення деякі онтологічні проблеми та категорії філософії екзистенціалізму. Ряд образів і мотивів у творчості футуристів (зокрема, йдеться про категорії: смуток, самотність, смерть, розпад, граничні стани, апокаліптична тематика тощо) можна розглядати у якості специфічних представників екзистенційної свідомості епохи. Екзистенційне світобачення першої половини ХХ століття, через відображення у мистецтві, стало одним з репрезентантів тогочасного культурного процесу.

Звичайно, дана стаття не претендує на вичерпне розкриття екзистенційних домінант у художній парадигмі футуризму. На даному етапі нами було проаналізовано лише зв'язок змісту творів митців російського та українського авангарду з категоріями філософії екзистенціалізму.

Примітки

¹Найбільше поширення мистецтва експресіонізму припало на 10–20-ті рр. ХХ століття у Австрії та Німеччині (об'єднання молодих німецьких художників – група «Міст», Дрезден, «Синій вершник», Мюнхен, журнали «Штурм», «Акціон», Берлін). До угруповання так званих московських експресіоністів входили І. Соколов, Б. Земенков, Г. Сидоров, але яскравого вираження воно не набуло.

²Л. Чернов співпрацював з одеськими футуристами, «Новою генерацією» М. Семенка, належав до харківського угруповання «Авангард».

³1909 р. М. Кульбін видав брошуру під назвою «Вільна музика», де виклав основні положення та напрями, якими повинна, на його думку, рухатися нова, вільна від традицій музика, звернена в бік мікрохроматизму.

⁴Дві прелюдії для двох фортепіано, настроєних на чверть тону, ор. 2 (1916), «Dithyrambe» для двох фортепіано, настроєних на чверть тону, ор. 12 (1923–1924) та інші. І. Вишнеградського; «П'ять крихких прелюдій для фортепіано» (1908–1910), «Два естампи для фортепіано» (1910), Чотири поеми для фортепіано (1912), «Маски» («Спокуса») для фортепіано (1913), «Синтези» для фортепіано (1914), «Чотки, 10 пісень із Анни Ахматової», вокальний цикл (1914), «Форми у повітрі» для фортепіано (1915) та інші, А. Лур'є.

Література

1. *Алехнович А. С.* Категория экзистенциального сознания в системе гуманитарных наук [Электронный ресурс] / А. С. Алехнович // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2012. – № 1 (январь – февраль). – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Alekhnovich_The-Category-of-Existential-Consciousness
2. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. (Репринтное издание) / Н.А. Бердяев. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
3. *Воробьев И.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х–1930-х годов / И. Воробьев. – СПб. : РИО Санкт-Петерб. гос. консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, 2001. – 291 с.
4. *Воробьев И.* Композиторы русского авангарда / И. Воробьев, А. Синайская. – СПб. : Композитор, 2007. – 160 с.
5. *Горбачев А. Ю.* Владимир Маяковский и футуризм: дооктябрьское творчество поэта [Текст] / А. Ю. Горбачев // Русский язык и литература. – 2010. – № 9. – С. 56–61; № 10. – С. 17–28.
6. *Горюхіна Н.* Відчуження в музиці / Н. Горюхіна // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 127–143.
7. *Каменский В.* Нагой среди одетых / В. Каменский, А. Кравцов. – М.: Изд. Российских футуристов, 1913. – [16] л. с ил.
8. *Кравець В.* Разговор о Хлебникове / В. Кравець. – К. : РВЦ «Проза». – 288 с.
9. *Кремлев Ю.* Очерки творчества и эстетики новой венской школы / Ю. Кремлев. – Л. : Музыка, 1970. – 136 с.
10. *Крученых А. Е.* Победа над солнцем / Опера А. Крученых; Музыка М. Матюшина. – СПб. : Тип. т-ва «Свет», 1913. – 23 с.
11. *Меркулова Т. И.* Об «экзистенциальности» художественного восприятия Б. Пастернака / Т.И. Меркулова // Филологические науки. – 1992. – № 2. – С. 3–10.
12. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Восстание масс; [пер. с испанского]. – М. : АСТ, 2001. – 509 с.
13. *Пашкин Д. А.* Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук / Д. А Пашкин. – Тюмень, 2002. – 22 с.
14. *Сироткин Н.* Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм / Н. Сироткин // Вестник Челябинского университета. – 1999. – № 2 (9). – С. 119–128. (Серия 2: Филология.)
15. *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика : дисс. ... д-ра филол. наук / В.Н. Терехина. – М. : РГБ, 2006. – 398 с.
16. *Тиможинська М.* Спроби втілення футуристичних ідей у музиці: «Форми в повітрі» А. Лур'є / М. Тиможинська // Українське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 37. – С. 321–342.
17. *Холопова В.* Альфред Шнитке / В. Холопова, Е. Чигарева. – М.: Советский композитор, 1990. – 351 с.
18. *Чубаров И. М.* Освобожденная вещь vs. овеществленное сознание. Взаимодействие понятий «остранение» (Vergfremdung) и «отчуждение» (Entfremdung) в русском авангарде / [Электронный ресурс] / И.М. Чубаров // EINAИ: Проблемы философии и теологии. Научное рецензируемое периодическое сетевое издание. – Режим доступа: <http://einai.ru/2012-02-Tschubarow.html#13>

СЕМАНТИКА ВОСЬМИЧЛЕННОЇ СТРУКТУРИ АРХАЇЧНИХ СИМВОЛІВ ТА ОРНАМЕНТІВ

У статті розглянуто структури символів та орнаментів, проаналізовано логіку трансформації семичленної структури Космосу у восьмичленну. Автор висунув гіпотезу стосовно семантики символу «двох богинь в одній сфері», дослідив восьмичленні структури орнаментів народних рушників.

Ключові слова: структури символів, структури орнаментів, символ ромбу, матір і дочка в міфології, орнаменти рушників.

В статье рассмотрено структуры символов и орнаментов, проанализировано логику трансформации семичленной структуры Космоса в восьмичленную. Автор выдвинул гипотезу относительно семантики символа «двух богинь в одной сфере», исследовал восьмичленные структуры орнаментов народных полотенец.

Ключевые слова: структуры символов, структуры орнаментов, символ ромба, мать и дочь в мифологии, орнаменты полотенец.

In the article the structure of symbols and ornaments, analyzed the seven-membered transformation logic structure of the Cosmos in the eight-membered. The author put forward a hypothesis about the semantics of the symbol of «two goddesses in the same area», explored the structure of the eight-membered folk ornaments towels.

Key words: structure of the symbols, structure of the ornaments, symbol of the rhombus, mother and daughter in mythology, ornaments towels.

Семантика символів, що зустрічаються на археологічних артефактах, та споріднених з ними елементів орнаментів є постійним предметом дослідження археологів та етнографів. Їй присвячено ряд праць, зокрема дослідження відомих вчених А. Голана, Б. Рибаківа, В. Даниленка та інших. Останнім часом значна увага приділяється застосуванню структурного методу до аналізу цих феноменів. Чергування і періодичність елементів орнаментів, їх симетричний характер дають підставу вважати, що символи та елементи орнаментів утворюють певні структури – усталені відношення між елементами.

Мета даної статті полягає в тому, щоб за допомогою структурного методу виділити восьмичленні структури і дослідити їх семантику.

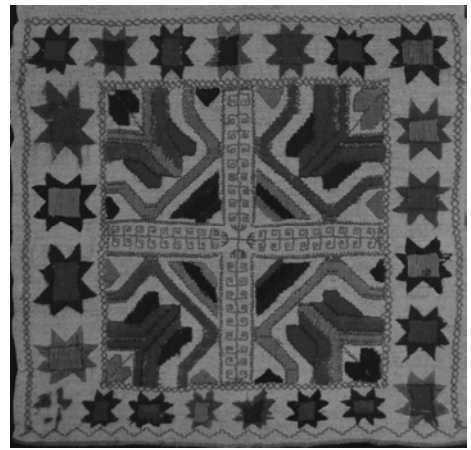
У дослідженні автор використовує концепцію семичленних структур Космосу, запропоновану Є.М. Причепієм [2; 3]. На його думку, в основі світогляду давніх людей лежав принцип єдності людини (мікрокосму) і світу (макрокосму). В період панування культу Великої богині цей принцип набув вигляду тотожності Космосу і Великої богині. На противагу загальноприйнятому погляду, згідно з яким стародавні люди ділили Космос на три світи – підземний, земний і небесний, він вважає, що космос давніх людей мав не три-, а семичленну структуру. Три загальноприйняті сфери (світи) є жіночими і ще чотири чоловічі сфери – підземні води, поверхня землі (гори), піднебесся і зоряне небо. Подальше дослідження первісної символіки спирається на саме цю концепцію Космосу.

Тіло Богині, як і Космос, також ділили на три жіночі (стегна з дітородним органом, живіт і голова) і чотири чоловічі (ноги, пояс, шия і волосся на голові) сфери. Кожну з цих сфер втілював певний бог чи богиня. Таким чином пантеон стародавніх богів складався з Великої богині і сімки богів – трьох богинь і чотирьох богів. Сфери Космосу і Тіла Богині в міфології та символіці співвідносились з сімкою відомих давнім людям світил (з Сонцем і Місяцем).

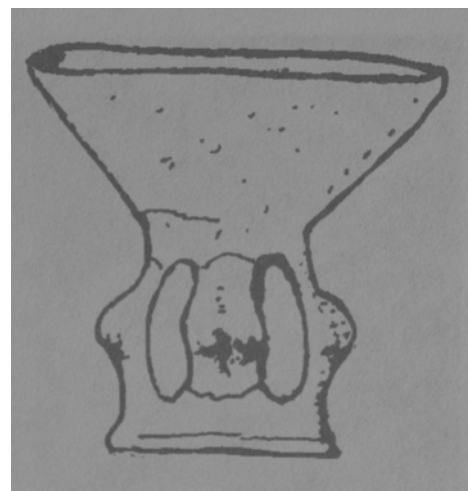
Важливу роль у символіці відігравала восьмичленна структура, за допомогою якої відображався поділ простору на чотири горизонтальних напрями – південь і північ та схід і захід. В цьому випадку восьмичленним членом пантеону стає Велика богиня. Саме тому кругові (квадратні, прямокутні) орнаменти діляться на вісім символів, чотири з яких можна ідентифікувати з богинями, а чотири з богами. Так, на орнаменті подільського рушника (мал. 1) образи дерева, розміщені по косому хресту, символізують богинь, а чотири умовні драбинки по прямому хресту – богів. Ці восьмичленні орнаменти, на думку Є.М. Причепія, є об'ємними моделями Космосу, на протиположності площинним моделям, в яких задіяні семичленні структури. Восьмичленні кругові орнаменти подібні кругам на трипільських горщиках, що моделюють об'ємний Космос.

Важливу роль у розумінні Космосу первісними людьми відігравала 28-членна структура, яка утворилася внаслідок того, що богині 2, 4 та 6 sph (підземля, сфери життя і планетних сфер) уявлялися іпостасями (малими подобами, копіями) Великої богині і подібно до неї залежно від обставин могли ділитись на свої сімки (або вісімки) богів. Три жіночі сфери за умови, що богиня втілювала вісімку, давали число 24, а разом з чотирма чоловічими сферами їх кількість зростала до 28. Зустрічаються 28-членні структури уже в палеоліті, що свідчить про те, що давні люди надавали їм особливого значення. (28-членна структура символізувала єдність макро- і мікрокосму, оскільки вона фіксувала збіжність циклу Місяця і фізіологічного циклу жінки-богині).

Світогляд стародавніх людей відтворився в їх мистецтві. Очевидно, що твори первісного мистецтва відображають їх уявлення про Космос. Аналіз символіки цих творів свідчить про те, що вони моделюють семичленні структури Космосу і Тіла Богині. Як уже було зазначено, існувало дві моделі Космосу – об'ємна і площинна. Об'ємна модель швидше за все сформувалась в неоліті, коли почали виготовляти об'ємний посуд, на якому можна було передавати Космос об'ємно. Трипільці об'ємну модель Космосу зображали у вигляді гончарного виробу (мал. 2), на якому відтворено чотири богині, що стоять кругом. Їх ший і голови злилися в чашу. Сідниці і животи богинь символізують відповідно землю і сферу життя, а за допомогою чаші передано піднебесся і небесні сфери.



Мал. 1

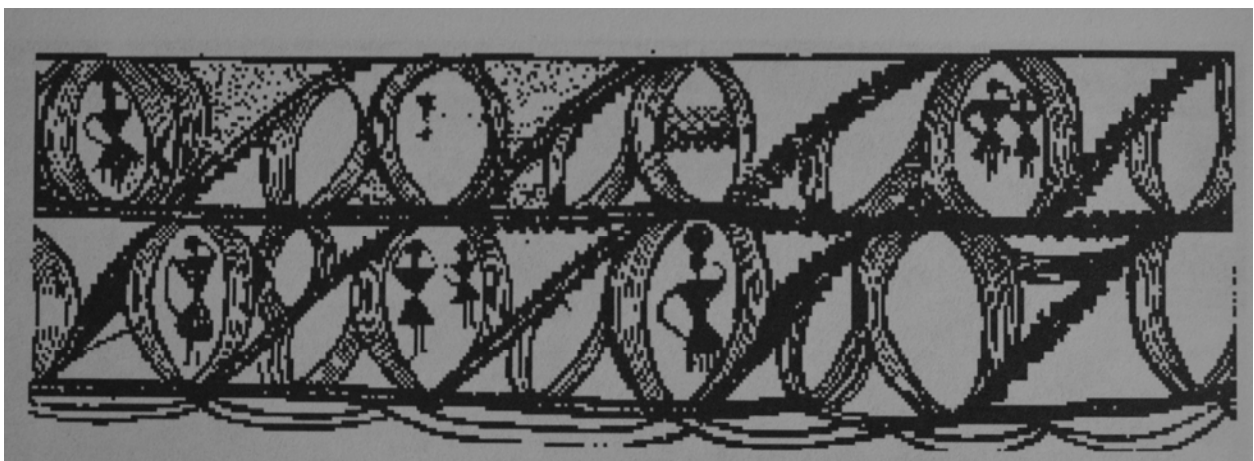


Мал. 2

В орнаментах об'ємна модель Космосу передавалася чотирма богинями і чотирма богами. Так, на орнаменті подільського рушника (див. мал. 1) богині, зображені по косому хресту, розпалися на свої малі сімки. В центрі орнаменту зображено прямий хрест, промені якого завершуються гребінцем або тороками. Це символи бога першої сфери Космосу (підземні води). Навколо хреста трьома смугами зображено ромб, який символізує другу сферу – сферу сирі землі (2 sph), роги, з яких росте квітка, є третьою сферою (3 sph – поверхня землі, гори), а сама квітка – 4 sph, сферою життя. Це дерево життя. П'ята і шоста сфери зображені ланцюжками маленьких ромбиків, а шоста (планети) – зірками. Отже, там, де у трипільців шиї і голови богинь зливаються в єдине небо, там в подільському орнаменті п'ята, шоста і шоста сфери передані суцільними смугами. Структурно орнамент подільського рушника цілком відповідає формі гончарного виробу трипільців.

По іншому розміщені боги в площинній моделі Космосу. Оскільки Космос ділився на сімку сфер-богів, то склалася парадоксальна ситуація: сфер Космосу було сім, а богів, якщо рахувати і Велику богиню, – вісім. Велика богиня залишалася без своєї сфери. При зображенні семичленних структур Космосу це призводило до того, що Велика богиня залишалася без своєї сфери. Щоб зняти цю суперечність між сімкою сфер і вісімкою богів, давні «мислителі» вигадали ряд прийомів. Один із них полягав у тому, що Велику богиню (її символ) розміщували в сфері однієї з її іпостасей-богинь. Найчастіше це була 4 sph – сфера богині життя (живота). Так в архаїчній символіці і орнаментах з'явився феномен «дві богині в одній сфері».

Прикладом двох богинь в одній сфері є дві богині в одному овалі в орнаментах трипільців (мал. 3). На думку Є.М. Причепія, в них зображені Велика Богиня і богиня 4 sph. Такий висновок можна зробити з послідовності зображення богинь в

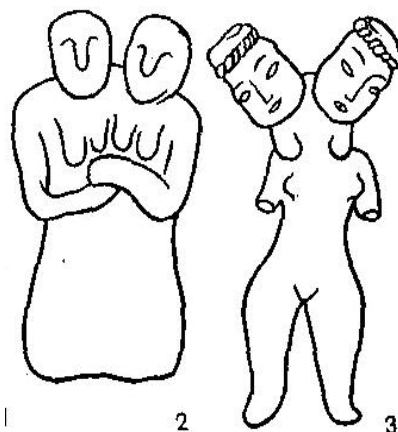


Мал. 3

овалах. Очевидно жіночі фігурки цього орнаменту передають четвірку богинь первісного пантеону, а пусті овали – богів. В нижній смузі богиня з кулею на голові ймовірно є богинею 6 sph (Неба, планетних сфер). Дві богині в одному овалі (сфері), розташовані лівіше, є Великою богинею і богинею 4 сфери, ще лівіше – богиня 2 сфери (землі). Суміщення двох богинь в одній сфері (овалі) спостерігається і на вищій смузі. Таке суміщення двох богинь в одній сфері можна пояснити розбіжністю між кількістю сфер і кількістю богів.

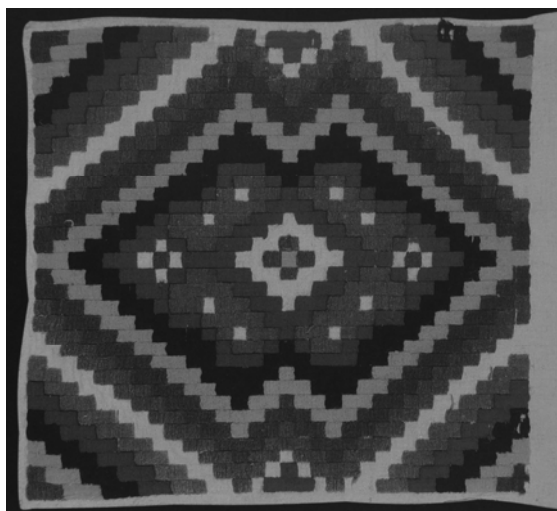
На Тілі Богині четверту богиню, тобто саму Велику богиню, зображали по-різному. Якщо трьома традиційними іпостасями Великої богині були стегна і дітородний орган – 2 sph , живіт чи пупець – 4 sph , голова – 6 sph , то Велику богиню іноді у вигляді косоного хреста зображали на грудях. В цьому випадку в одній сфері (сфері живота) розміщувалися дві богині. Одну символізував пупець, іншу – груди.

Іноколи четверту богиню розміщували в шостій сфері – сфері голови. Це призводило до подвоєння голів. Двоголові богині, які іноді зустрічаються в символіці (мал. 4) є не чим іншим як четвертою богинею, розміщеною в одній сфері з богинею голови (6 sph).

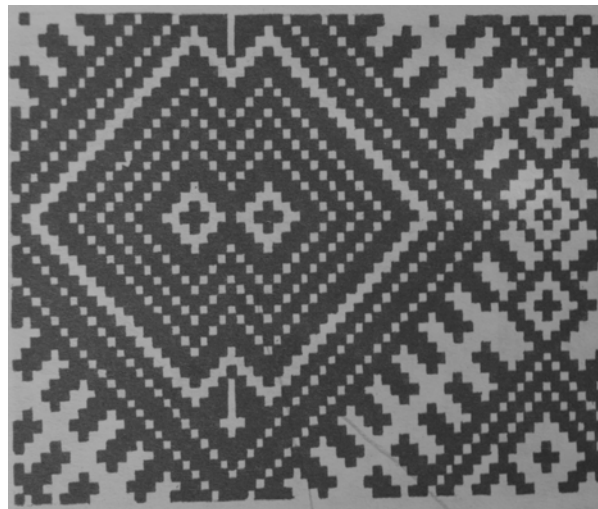


Мал. 4

Однак найбільшого поширення набуло подвоєння богинь у 4 sph – сфері життя. Ймовірно, це зумовлено тим, що тут розміщувалися дві знакові частини Тіла Богині – пупець і груди. Хоча не виключено, що в такий спосіб підкреслювалася близькість Великої Богині до богині 4 sph (сфери життя). Сюжет, що підкреслює близьку спорідненість Матері і Дочки, поширений у міфології. Він, зокрема, представлений у старогрецькому міфі про Деметру і Персефону. Деметра має всі ознаки Великої Богині, а Персефона – богині сфери життя.



Мал. 5



Мал. 6

На наш погляд, одним із його виявів є фігура, якій ми надали умовну назву «здвоєний ромб» (мал. 5, 6), під якою розуміємо фігуру, що утворилася внаслідок того, що два ромби з'єдналися, утворивши єдиний замкнений простір. Наскільки нам відомо, ця фігура іще не привертала уваги дослідників. Її розглядали, очевидно, як різновид ромба.

Ромб, як відомо, є одним з найвживанніших символів у архаїчній символіці і народних орнаментах. Його інтерпретації присвячена велика кількість джерел. Так, А.К. Амброз [1] вбачав у ньому символ оброблюваної землі, а ромб з гачками розглядав як позначення рослин, що проростають на цій землі. Такий погляд на ромб домінує і в нашій літературі. Інше тлумачення семантики ромба пропонує

Є.М. Причепій, виходячи з семичленної структури Космосу і Тіла Богині. Він визначає семантику цього символу, виходячи з його місця в структурі символів. Основуючись на тому, що ромбом позначали в одних випадках голову богині, в інших – живіт або стегна, тобто жіночі сфери, робиться висновок, що найзагальніше значення ромба (або ж круга, овалу, оскільки ромб є спрощеною формою круга і овалу) – жіноча сфера (сфера богині) Космосу, тобто ромб є символом богині. В рідких випадках, коли зображено сім концентричних ромбів (кругів або овалів), що позначають сімку сфер, ромб може мати значення і чоловічої сфери. Отже, загальне значення ромба (круга, овалу) – бог, сфера. Однак ромб переважно вживається на позначення богині, а серед трійки богинь ним найчастіше позначають богиню четвертої сфери – сфери живота, життя і Сонця.

Розглянемо під цим кутом зору феномен «здвоєного ромба». Слід зазначити, що фігура даного типу є досить поширеною в орнаментах народної вишивки (мал. 5 – з с. Стіна Томашпільського району Вінницької області; мал. 6 – з Білорусії, Вітебської області). Фігура «здвоєного ромба» своїм виглядом нагадує одну сферу з ознаками поділу на дві сфери і символізує подвоєння богинь, тобто виражає «двох богинь в одній сфері». Таким способом (умовним поділом ромба на два ромби) виражалася те, що в даному ромбі-сфері знаходяться дві богині. Оскільки ромб був переважно символом богині четвертої сфери, то «здвоєний ромб» означав не що інше як знаходження в даній сфері Великої богині і богині цієї четвертої сфери.

Розміщення в ромбі двох богинь яскраво відображено в білоруському візерунку (див. мал. 6). Тут подвоєння богинь передано не лише умовним поділом ромба, а й двома хрестиками всередині візерунку. Слід звернути увагу на те, що навколо умовних богинь (хрестиків) зображено сім сфер-ромбів. Ці концентричні ромби є символами того, що богиня даної сфери розпадається на меншу сімку богів. (Трипільські богині на мал. 3 також зображені в концентричних овалах). Характерно, що на візерунку два зовнішні ромби зображені без ознак поділу. Це означає, що ромб фактично один, а його поділ носить умовний характер. Він покликаний показати наявність в ромбі-сфері двох богинь.

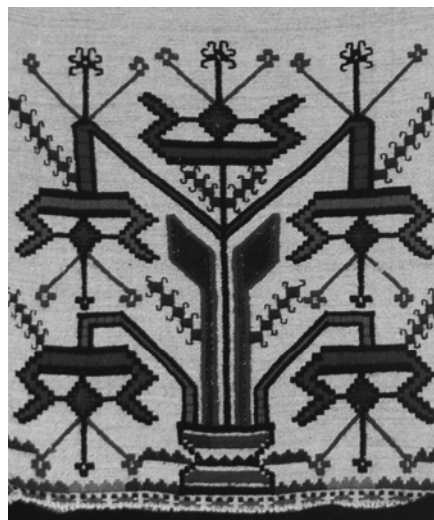
Деяко інша ситуація відображена в здвоєному ромбі подільського рушника (див. мал. 5). Тут всередині ромба містяться три хрестики. При цьому середній хрестик більший від крайніх. (В кожному разі вони не однакові). Очевидно, що хрестики в даній ситуації позначають богинь. Постає питання, чому в білоруському візерунку в здвоєному ромбі розміщено дві богині, а в подільському – три? На нашу думку, це пояснюється тим, що двох богинь в четвертій сфері (сфері живота) втілювали пупець і груди. Груді ж можуть фігурувати як одиниця і як двійка. Оскільки грудей двоє, вони могли виступати і як окремі одиниці, і як одне ціле, тому що втілювали одну Велику богиню. Тому цей візерунок можна «читати» таким чином: він позначає одну (четверту) сферу Космосу і Тіла Богині, ця сфера містить двох богинь, з яких одну втілюють двійка грудей, іншу – пупець, який позначений більшим символом.

Концепція «двох богинь в одній сфері» може бути ключем і для розуміння чотириярусної структури Космосу, яка в ряді випадків відтворена в орнаментах подільських рушників і рушників російської Півночі. Як правило, орнаменти рушників моделюють усталену триярусну структуру Космосу. Прикладом такої структури є орнамент цього подільського рушника з с. Кукули Піщанського району Вінницької області (мал. 7). Вазон з двома нижніми квітками є першим ярусом (підземеллям). Дві вищі квітки разом з двома паростками посередині, що символізують дерево життя (вони зображені на умовному животі), передають тричленну структуру 4 sph (сфери життя). На шостій сфері (сфері неба) розташована велика квітка (умовна голова), обабіч якої розміщені дві малі квітки. Очевидно, що ця структура відтворює Космос давніх людей – підземний, земний і небесний світи. Три розглянуті яруси – жіночі сфери Космосу. Крім трьох жіночих сфер на ньому розміщені і чотири чоловічі сфери. Першою сферою (підземними водами) є смуга горизонтальних зубців, розміщених внизу. Зубці такого типу є символом богів. Виникли вони як символ третьої сфери – сфери бога гір, але використовуються і як символ будь-якого бога-чоловіка.

Третьою і п'ятою сферами є ряди з чотирьох малих ромбів із завитками, розміщеними вище другої і четвертої сфер. Ромб має значення сфери, а малий ромб із завитками (умовними зміями) означає чоловічу сферу (символ змія вживається головним чином для позначення бога). Сьома сфера позначена умовними зміями на голівках трьох верхніх богинь. Таким чином, орнамент цього рушника по вертикалі є семичленною структурою.

Поряд з триярусним деревом на подільських рушниках досить часто зустрічається чотириярусний орнамент. Так, структура цього рушника з с. Студена Вінницької обл. (мал. 8) на перший погляд мало відрізняється від структури попереднього орнаменту – чотири квітки (першого і другого ярусів) спрямовані голівками вниз, а одна середня (третього ярусу) – голівкою вгору.

Разом з тим орнамент цього рушника відрізняється від попереднього. В орнаменті (див. мал. 7) в четвертій сфері (сфері життя, живота) містився один паросток, який ми ідентифікували як дерево життя. Трипільці зображали це дерево таким, що виходить з пупця і простягається вгору по середині живота антропоморфної фігурки. На орнаменті рушника (див. мал. 8) вище другого ярусу над деревом життя зображено дві значно більші пелюстки, які, очевидно, також символізують дерево. В орнаменті даного типу між вазою (богинєю другої сфери) і верхньою квіткою (богинєю шостої сфери) міститься два подібних символи (пелюстки). *Це подвоєння припадає на четверту сферу Космосу, що дає нам підставу вбачати в ньому феномен двох богинь в одній сфері.*



Мал. 7



Мал. 8

Відзначимо іще таку особливість верхньої пари пелюсток. Якщо спроектувати Тіло Богині на це дерево-вазон (верхня квітка – голова, горщик – сідниця, нижні пелюстки – пупець), то верхні пелюстки будуть накладатися на груди (збігатися з грудьми). Про те, що ці пелюстки передають груди, свідчить і їх форма. Вони мають вигляд подовжених ромбів і в середині них зображені ромби. Оскільки ромбами позначали богинь, а груди в праміфі фігурували в якості богинь, то можна вважати, що ці ромби є символами грудей.



Мал. 9

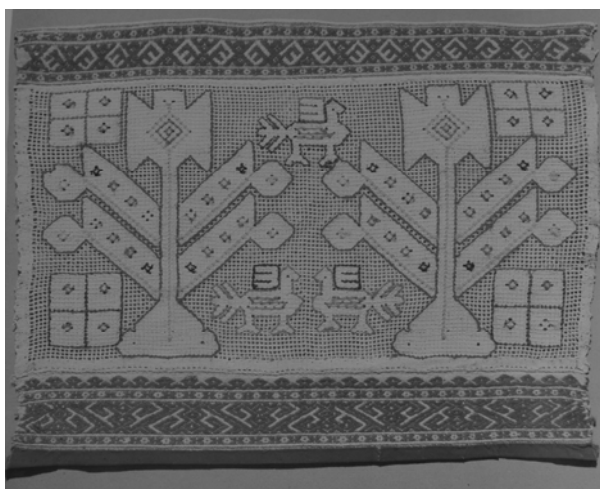
Таким чином, на даному орнаменті в четвертій сфері Тіла Богині (Космосу) розміщено символи двох богинь – пупця і грудей. Оскільки груди могли фігурувати як дві окремі одиниці, то в цій сфері могли розміщувати і три символи. В даному випадку два верхні подовжені ромби можна розглядати і як одиницю, і як двійку.

До орнаментів такого самого типу можна віднести і рушник (мал. 9). Його особливістю є те, що два середні символи, розміщені на осьовій лінії дерева-вазону, є подібними. Це два однакові ромби, від яких відходять умовні гілки. Однаковість даних символів і їх розміщення між другою та шостою сферами свідчить про те, що тут має місце феномен «двох богинь» в одній сфері.

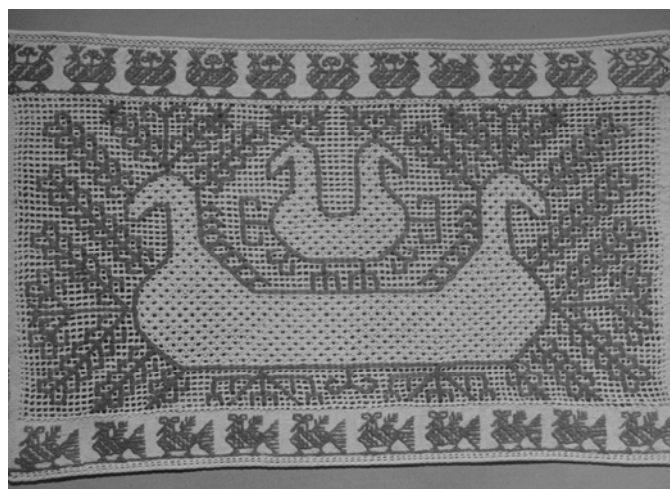
Феномен подвоєння богинь (дві богині в одній сфері) має місце і в орнаментах рушників російської Півночі, які також моделюють Космос і Тіло Богині. Так, орнамент цього рушника з Вєсьєгонська (мал. 10) нагадує розглянуті нами орнаменти рушників Поділля (див. мал. 8, 9). На ньому зображені дерева, що моделюють Богиню-Космос. Космос складається з трьох вертикальних сфер – умовного горщика, верхньої квітки і подвоєних середніх гілок-смуг, якими, на наш погляд, позначені пупець і груди. (Щоб не було сумнівів у тому, що гілками позначено богинь, до їх кінців приєднані ромби – символи богинь). Це повна аналогія подільському дереву. Отже, можна констатувати, що на даному дереві в середній (4-й) сфері містяться дві богині.

Орнамент з Торжка (мал. 11), на нашу думку, також моделює семичленну структуру Космосу. Три горизонтальні смуги (верхня і нижня – вузькі, середня – широка) передають жіночі сфери Космосу, чотири вузькі мережені смужки, що їх обрамляють – чоловічі сфери. Середня орнаментована смуга по вертикалі складається з двох аналогічних фігур. Це здвоєні пташки-богині або дещо деформований знак «чирви». Останній також є знаком богині. Отже, якщо розглядати цей орнамент по вертикалі, то він постає як здвоєння богинь.

Орнаментів рушників, на яких відтворено восьмичленні структури, є досить багато, що свідчить про їх популярність. Дані структури, по-перше, при моделюванні Космосу дозволяють вмістити вісімку богів у сім сфер і детальніше відтворити два центри Тіла Богині – пупець і груди.



Мал. 10



Мал. 11

Запропонована концепція «двох богинь в одній сфері» розкриває семантику таких елементів орнаменту як «здвоєні ромби», а також пояснює феномен чотиричленної структури в образах дерева з народних рушників, що моделюють Богиню-Космос. Символ «двох богинь в одній сфері» відображає міфологічний сюжет, що виражає особливу близькість Великої Богині і богині четвертої сфери, Матері і Дочки, Деметри і Персефони.

Література

1. Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») / А.К. Амброз // Советская археология. – 1965. – № 3.
2. Причепій Є.М. Семи- та восьмичленні структури первісної символіки і орнаментів. / Є.М. Причепій // Культурологічна думка. – 2009. – № 1.
3. Причепій Є.М. Семичленні структури Неба, Космосу і Тіла Богині в праміфі. / Є.М. Причепій // Культурологічна думка. – 2010. – № 2.
4. Причепій Є.М., О.Є. Причепій Структурування Космосу і естетика традиційного народного одягу і прикрас / Є.М. Причепій, О.Є. Причепій // Технічна естетика і дизайн. – 2010. – № 7.
5. Причепій Є., Причепій О. Символ дерева в первісній культурі та орнаментах (структури та сакральні числа в композиціях дерева) / Є. Причепій, О. Причепій // Культурологічна думка. – 2012. – № 5.
6. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка / И.Я. Богуславская. – М.: Искусство, 1972.
7. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М.: Руссолит, 1994.
8. Коцар М.С. Беларускі орнамент / М.С. Коцар. – Мінськ, 1996.
9. Мицик В.Ф. Священна країна хліборобів / В.Ф. Мицик. – К.: Такі справи, 2006.
10. Причепій Є., Причепій Т. Вишивка Східного Поділля / Є. Причепій, Т. Причепій. К.: Родовід, 2007.

КОНТИНУУМ ІНДИВІДУАЛІЗМ – КОМУНІТАРИЗМ У КРОСКУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ Ф. ТРОМПЕНААРСА

У статті проаналізовано особливості визначення дихотомії індивідуалізм – колективізм у кроскультурних напрацюваннях 90-х рр. ХХ століття голландського дослідника Фона Тромпенаарса, який адаптував ціннісну модель культури Парсонса – Шилса, параметричну модель культури Г. Хофстеде, кластерний підхід Ронена – Шенкара, методику цінностей Дж. Роттера, Т. Коттела. Особливу увагу приділено дихотоміям універсалізм – партикуляризм та конкретність – дифузність.

Ключові слова: індивідуалізм – комунітаризм, Фонс Тромпенаарс, кроскультурні дослідження, культурні виміри.

В статье проанализированы особенности определения дихотомии индивидуализм – коллективизм в кроскультурных наработках 90-х гг. ХХ века голландского исследователя Фона Тромпенаарса, который адаптировал ценностную модель культуры Парсонса – Шилса, параметрическую модель культуры Г. Хофстеде, кластерный подход Ронен – Шенкар, методику ценностей Дж. Роттера, Т. Коттела. Отдельное внимание уделено дихотомии универсализм – партикуляризм и конкретность – диффузность.

Ключевые слова: индивидуализм – коммунитаризм, Фонс Тромпенаарс, кроскультурные исследования, культурные измерения.

The paper analyzes the characteristics determining the dichotomy of individualism – collectivism in cross-cultural developments 90s of XX century Dutch researcher Fons Trompenaarsa, based on studies conducted in some 100 countries and adapt values to model culture – Shylsa Parsons , parametric model of culture Hofstede G., cluster approach Ronen – Shenkara, methods Dzh. Rottera values, T. Kottela. Dosildnyk traditional five dimensions of mental and cultural values: universalism (obschynnist, concreteness, specialization) – particularism (isolation) achievement – Origin (status askryptsiya) individualism – collectivism; afektyvnist (emotsionalnist) – neutrality, concrete – diffusivity (a feature – dive) – added parameter control – internal – external (to the environment) and time perspective – long – and short – synchronous sekvensyvnna. Term of collectivism, he replaced the term «communitarianism».

Special attention is paid to the dichotomy of universalism – particularism and concreteness – diffusivity.

Key words: individualism – communitarianism, Fons Trompenaars, cross-cultural studies and cultural dimensions.

Розуміння того, що існують базові спільності, які мають різні забарвлення в різних культурах і виражаються в різних умовах побутування, загалом сформувалося в 50-х рр. ХХ століття. На його формування вплинув розвиток кількісного методу, який визначив взаємодію традиційної етнології з дослідницькими технологіями демографії і соціології, що вплинуло на формування міждисциплінарного підходу в дослідженні цінностей [5].

Дослідники по-різному визначають прецедентні феномени (Ю. Караулов), культурні синдроми (Г. Трінідас), патерни, ціннісні дилеми, культурні константи, культурні дилеми (Ф. Тромпернаарс), скрепи (Л. Гришаєва), континууми, які «прошивають всі окремі пласти і частини культури як в синхронії, так і діахронії» [2].

Основний методологічний засновок для такого висновку – вони повинні бути однаковою мірою прийнятні в різних культурах, що уявляється надто складним моментом. Так, С. Сйоберг у статті «Порівняльний метод у соціальних науках» зазначає, що теоретико-методологічний вихід з цієї складної ситуації – у з'ясуванні «золотої середини» між надто абстрактним і надто конкретним підґрунтям порівняння.

Оскільки предметом нашого аналізу є вивчення дихотомії індивідуалізм – колективізм як базової характеристики культури, яка визначає варіанти мислення і поведінки людини, звернемося насамперед до напрацювань тих авторів, які у своїх дослідженнях приділяли їй найбільше уваги та визначали її в якості доміантних констант.

Голландський дослідник Фонс Тромпенаарс у 90-х рр. ХХ століття, ґрунтуючись на дослідженнях, проведених у близько 100 країнах, адаптував ціннісну модель культури Парсонса – Шилса, параметричну модель культури Г. Хофстеда та кластерний підхід Ронена – Шенкара, методики дослідження цінностей Дж. Роттера, Т. Коттела, що надало йому змогу сформуванати власну концепцію культурних дилем для крос-культурних досліджень.

Вважається, що дослідник у методиках найбільше уваги приділив постулатам Т. Парсонса, який у своїх дослідженнях орієнтувався на ціннісні відносини та відносини, орієнтовані на інших. Загалом він, як і Е. Шилс, виокремлював п'ять вимірів ментально-культурних цінностей: універсалізм (общинність, конкретність, спеціалізація) – партикуляризм (відокремленість); досягнення – походження (статус, аскрипція); індивідуалізм – колективізм; афективність (емоціональність) – нейтральність; конкретність – дифузність (особливість – занурення).

Перелік характеристик Ф. Тромпернаарс доповнив параметром контролю внутрішній – зовнішній (ставлення до довкілля) та часовою перспективою довгострокова – короткострокова, секвенсивна – синхронна. Термін колективізм він замінив терміном комунітаризм. Відтак першим важливим здобутком дослідника став синтез існуючих підходів у крос-культурних дослідженнях, який отримав назву прикладного підходу у дослідженнях ментально-культурних цінностей.

Мета нашого дослідження – проаналізувати основні моменти напрацювань голландського дослідника культурних відмінностей Ф. Тромпернаарса, звернувши увагу на дихотомію індивідуалізм – колективізм.

Незважаючи на прагнення дослідників змінити або доповнити перелік культурних вимірів, дихотомія індивідуалізм – колективізм залишалася незмінною. Незначними відмінностями можна вважати відхилення у змістовному наповненні цих понять, особливо поняття «індивідуалізм», та різний підхід до формування методик виміру, що в майбутньому вплинуло на відмінності у результатах досліджень різних авторів.

У межах нашого дослідження здобутки Ф. Тромпенаарса корелюються можливістю у визначенні культурних патернів використовувати не лише параметр індивідуалізм-колективізм, а й звертати увагу на інші характеристики, близькі до теми нашого аналізу, – універсалізм – партикуляризм та конкретність – дифузність, що й актуалізує необхідність звернення до його напрацювань.

На думку дослідника, представники універсалістських культур найбільше цінують суспільні евалюції (цінності) – закони, моральні приписи. У суспільстві домінує законслухняність. При цьому універсалісти радше є індивідуалістами, хоча й керуються правилами, загальними для всіх. Часто формальні правила можуть суперечити колективним інтересам та виглядати як егоїзм.

Партикуляристи насамперед цінують стосунки з іншими людьми, переважно з близького оточення. Відповідно, у них превалює диспозиція на колективізм, за якої особисті ситуації впливають на прийняття рішень. Обставини визначають умови використання традицій. Для виправдання власних вчинків активно застосовується пошук відповідних моральних приписів.

Дослідник отримав високі показники універсалізму в Канаді, США, ФРГ, Великобританії, Скандинавських країнах, Голландії. Трохи нижчий рівень у Франції, Японії, Сінгапурі, Таїланді, Гонконзі. Низький – у КНР та у Південній Кореї.

Друга цікава в межах нашого дослідження характеристика – конкретні і дифузні культури. Конкретні культури вимагають чіткого відокремлення приватного і публічного життя. Поряд з відкритістю до інших вони демонструють активне прагнення захистити власний простір від втручання ззовні. До спеціальних (конкретних) культур дослідник відніс Великобританію, США, Швейцарію, до дифузних – Венесуелу, КНР та Іспанію [3].

Для дифузних культур характерна ситуаційна мораль, фактичність, неоднозначність. Поділ культур на дифузні та конкретні дослідники пов'язують із загальним культурним контекстом. Низькоконтекстні культури – конкретні, в них комунікація ґрунтується на чітких і зрозумілих для всіх повідомленнях.

Що стосується патерна індивідуалізм – колективізм, то Ф. Тромпенаарс дещо інакше його трактує порівняно з Г. Хофстеде. За Ф. Тромпенаарсом поняття *індивідуалізм* характеризує людей, які вважають себе унікальними. За високого рівня індивідуалізму рішення приймаються індивідуально, повноваження делегуються.

Термін *комунітаризм* стосується людей, які відчують себе частиною групи. В комунітаристських культурах переважає групове прийняття рішень. Оцінюється внесок і значення людини для суспільства.

У колективістських суспільствах є багато груп, з якими особи ідентифікують себе. «Це може бути профспілка, сім'я, нація, корпорація, релігія, професія або державний апарат. Так, французи ідентифікують себе найчастіше з Францією, сім'єю; японці – з Японією, корпорацією; населення колишніх країн соціалістичного табору – з комуністичною партією» [1].

Для оцінки рівня індивідуалістичних орієнтацій Ф. Тромпенаарс запропонував респондентам з різних країн обрати з двох протилежних висловлювань найбільш прийнятне і справедливе: «Якщо ви маєте так багато свободи, наскільки це можливо, та максимальну можливість розвивати себе, то в результаті якість життя покращиться» або «Якщо індивід постійно проявляє турботу про своїх товаришів, то якість життя покращиться для кожного, навіть якщо це

ускладнить прояви індивідуальної свободи та індивідуального розвитку». Критерієм рівня індивідуалістичних цінностей дослідник вважав відсоток тих, хто обрав першу відповідь. Відтак серед перших переважають країни європейські (виняток – Нігерія та Венесуела). Найменшу цінність ідеї особистої незалежності отримали в країнах Сходу (виняток – Франція) [8].

В Універсальній науково-популярній онлайн-енциклопедії «Кругосвет» результати дослідження Ф. Тромпенаарса щодо поширення в різних країнах індивідуалістських цінностей представлені в такому вигляді [8]: Ізраїль – 89% респондентів, які обрали індивідуальну незалежність; Нігерія – 74; Канада – 71; США – 69; Чехія – 68; Данія – 68; Швейцарія – 66; Нідерланди – 65; Фінляндія – 64; Австрія – 62; Іспанія – 62; Великобританія – 61; Швеція – 60; Росія – 60; Болгарія – 59; Угорщина – 56; Венесуела – 53; Німеччина – 52; Італія – 51; Південна Корея – 43; Сінгапур – 42; Індія – 41; Китай – 41; Франція – 40; Філіппіни – 40; Бразилія – 40; Японія – 38; Індонезія – 37; Мексика – 32; Єгипет – 30. (Складено за: Trompenaars F. *Resolving International Conflict: Culture and Business Strategy* // London Business School. – 1996. – Vol. 7 (3); Trompenaars F., Hampden-Turner Ch. *When Two Worlds Collide* // Intercultural Management Consulting. – 2000).

Дослідники наголошують на значних відмінностях у результатах досліджень, проведених Г. Хофстеде і Ф. Тромпенаарсом, зокрема щодо таких країн як Мексика, Аргентина, країни СНГ, що можна пояснити динамікою розвитку культур, яка впливає на зміну звичних констант. Так, за умови зміни певних обставин країна з колективістської може перетворитися в індивідуалістську, як, наприклад, країни колишнього Радянського Союзу, які відповідно до останніх досліджень у різною мірою постають проміжне становище між цими вимірами.

Згодом у праці «Чотири типи корпоративної культури» Ф. Тромпенаарс запропонував параметри для виділення типів корпоративних культур. І хоча дана характеристика набула найбільшого визнання в організаційному менеджменті, деякі висновки дослідника вважаємо цікавими і в межах нашого дослідження. Про певну універсальність висновків дослідника свідчить і назва джерела, яке ми використали для нашого аналізу. Це навчальний посібник російської дослідниці Т. Персикової «Міжкультурна комунікація і корпоративна культура» [4].

Сім'я. Така культура одночасно й особиста, й ієрархічна, орієнтована на владу. В ній часто зберігаються феодальні традиції, значний вплив має культурний контекст. Мислення, навчання, зміни в такій культурі ґрунтуються більше на інтуїції, досвіді, помилках, ніж на раціональності. Переважає орієнтація на розвиток людей, а не на їх використання. Домінують суб'єктивні враження, а не об'єктивні дані. Мотивація, заохочення, розв'язання конфліктів забезпечуються визнанням, а не матеріальною стимуляцією. На першому місці – єдність, яка убезпечує членів культури від втрати обличчя за будь-яких обставин. До такої культури дослідник відносить Грецію, Італію, Японію, Сінгапур, Південну Корею, Іспанію.

Ейфелева башта. Така культура – крута, симетрична, широка внизу і вузька зверху, надійна і міцна. Її конструкція важливіша за окремі елементи. Уособлює ієрархію та бюрократію. Мислення, навчання і зміни передбачають набуття

спеціальних навичок. До людини ставляться як до людського ресурсу, який може виконувати відповідні функції. Зміни відбуваються рідко і досить складно. Мотивація, заохочення і розв'язання конфліктів ґрунтуються на точності, відповідальності, які становлять структуру внутрішнього «Я».

Керована ракета. Це культура егалітарна, орієнтована на завдання «Ейфелева башта в польоті». Діяльність людини не пов'язана з роллю і статусом. Керівники несуть персональну відповідальність, при цьому всі посідають рівні позиції. Їй не притаманні прив'язаність, серйозні взаємообов'язки. Основний вимір – якість індивідуального внеску в спільну справу. Мислення, навчання підпорядковані змінам, але не новим завданням. Навчання ґрунтується на вмінні спілкуватися з людьми, практичних навичках. Стосунки між людьми легкі, нетривкі. Мотивація, заохочення, розв'язання конфліктів підпорядковані спільній цілі, яка набуває статусу найбільшої цінності. Така культура – найбільш індивідуалістська і ґрунтується лише на спільному ентузіазмі. Єдність – лише засіб досягнення мети. Така культура превалює в США, Канаді, Великобританії, країнах північно-західної Європи.

Інкубатор. Основою даної культури є теза про вторинність організації щодо індивідуальних досягнень людини. Ціль – звільнення людини від рутини, створення умов для творчого розвитку. Названа культура одночасно і особиста, і рівноправна, позбавлена ієрархії, наприклад Силіконова Долина. Такі культури зустрічаються в англomовних країнах – США, Великобританії, в яких переважають установки на індивідуалізм як найвищу національну цінність, а структура та ієрархія мінімальні. Головне – процес творчості і раціоналізаторства. Мислення, навчання, зміни відбуваються легко і спонтанно. Мета освіти – навчити створювати, а не зберігати досягнення. Мотивація, заохочення і розв'язання конфліктів ґрунтуються на змагальності. Піклування про особисту безпеку незначне, до влади майже ніхто не прагне. Спільний результат – основа особистого благополуччя.

Дослідник наголошує, що такі типи культур не можуть існувати в чистому вигляді, але у будь-якому разі наявне домінування одного з типів. Та й у кожній національній культурі переважає відповідний тип корпоративної культури [4].

Останнє зауваження може слугувати підкріпленням думки про вплив національно-культурних особливостей не лише на соціокультурну сферу суспільства, а й на формування господарських та політичних відносин у межах конкретної країни.

Загалом дослідження Ф. Тромпенаарса не тільки продовжили традицію попередніх кроскультурних досліджень, а й стали важливим кроком у формуванні нового погляду на особливості міжкультурного спілкування, особливо у виробничій та діловій сферах. Недарма напрацювання дослідника стали ключовими у підручниках з бізнесу, маркетингу, корпоративної культури тощо.

Основні висновки автора можна вкласти в декілька речень: по-перше, поведінка людини в усіх життєвих ситуаціях завжди обумовлена культурним контекстом; емоційні реакції, особливості мислення, ціннісних суджень, підсвідомі моделі сприйняття та реакції представника іншої культури повинні враховуватися, осмислюватися та викликати розуміння та повагу. Тільки так можна кардинально змінити стосунки між людьми та збагатити власний життєвий простір новими враженнями, отримувати задоволення від спілкування з представником іншої культури.

Література

1. Барановська М. І. Міжнародний маркетинг / М.І. Барановська [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/1584072052273/marketing/mizhnarodniy_marketing_-_baranovska_mi.
2. Гришаева Л.И. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учеб. пособие. // Л. И. Гришаева, Л.В. Цурикова. – М.: Академия, 2007. – 336 с.
3. Измерение культуры Ф. Тромпенаарсом [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.beltsynd.ru/students/quality/izmerenie-kulituri1.php>.
4. Персикова Т.Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура: учеб. пособие / Т.Н. Персикова – М.: Логос, 2011. – 223 с.
5. Психологическая антропология [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://ethnopsychology.narod.ru/study/history/index.htm>.
6. Тромпенаарс Ф. Четыре типа корпоративной культуры / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хэмпден-Тернер. – 2012. – 528 с.
7. Тромпенаарс Ф. Национально-культурные различия в контексте глобального бизнеса; [пер. с англ. Е.П. Самсонов] / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хэмпден-Тернер. – Мн.: ООО «Попурри», 2004. – 528 с.
8. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия «Кругосвет» [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru>.

УДК 130.2

Ольга Володимирівна Сухина,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСГРЕСИВНІ ВИМІРИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ БУТТЄВОСТІ: АПОЛОГІЯ МАСКИ

Стаття присвячена дослідженню трансгресивних вимірів соціокультурної буттєвості у контексті постмодерного філософського дискурсу, заманіфестованого працями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Р. Кайуа, Ж. Бодрийяра, Ж. Дерріди та інших, які створили довкола феномена маски своєрідне резонансне поле. У ньому маска постає способом реалізації трансгресії. У статті експлікується її амбівалентна сутність та способи функціонування у соціумі.

Ключові слова: трансгресія, трансгресивний нігілізм, маска, маскарадність, видовище.

Статья посвящена исследованию трансгрессивных измерений социокультурной бытийности в контексте постмодернистского философского дискурса, заманифестованого трудами Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Р. Кайуа, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида и др., которые создали вокруг феномена маски своеобразное резонансное поле. В нем маска предстает способом реализации трансгрессии. В статье эксплицируется ее амбивалентная сущность и способы функционирования в социуме.

Ключевые слова: трансгрессия, трансгрессивно нигилизм, маска, маскарадность, зрелище.

To research transgressive sociocultural dimensions ness in the context of postmodern philosophical discourse zamanifestovanoho works of R. Barthes, Jacques Lacan, G. Deleuze and F. Guattari, R. Kayua, J. Bodryara, J. Derrida and others., Who created the phenomenon around mask peculiar resonance field. It appears mask way of transgression. The article makes explicit its ambivalent nature and ways of functioning in society.

Key words: transgression, transgressive, nihilism, mask, maskaradnist, sight.

Сьогодні марно говорити про пошук єдиних чітко окреслених критеріїв, за допомогою яких вдалося б означити наявну соціокультурну буттєвість. Домінуюча постмодерна модель світу як хаосу пропонує різні парадигмально суперечливі проекти його освоєння: текстологічні, номадологічні, шизоаналітичні, комунікативні, симуляційні тощо, що знайшли своє відтворення у працях Ж. Дерріди, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ю. Кристевой. У них здійснено спробу прокреслити шлях до радикального плюралізму, деуніверсалізації, децентрації культурного світу, що формується в умовах інформаційного (Е. Масуда) або постіндустріального (Д. Белл) чи техногенного (З. Бжезинський) суспільства.

Не можна оминати увагою той факт, що постмодернізм аж ніяк не претендує на статус вивіреної філософської стратегії, а тому стверджувати наявність певного концептуального каркасу можна тільки умовно. Зважмо на те, що постмодернізм відмовляється не тільки від традиційного понятійно-категоріального апарату, перенасиченого контекстами і значеннями, а й від конституювання онтології в статусі концептуальної моделі буття. Натомість він пропонує такий варіант постановки проблеми, відповідно до якого реальність конститується як текст, у якого більше немає меж, так само немає нічого «зовнішнього» щодо нього, причому до уваги беруться не тільки вербальні тексти, а й тексти живопису, архітектури, кінематографу, і навіть довербальні структури. Прикметно, що тексти постмодерністів найчастіше актуалізують маргінальний, звичний, а то й заборонений матеріал. Філософія відтепер освоює межовий пограничний соціокультурний простір, актуалізуючи трансгресивний досвід, експлікований у площині постмодернізму, який і становить *мету нашого дослідження*.

Відтепер філософи – не шукачі «вічних істин», не «пастухи буття», оскільки, власне, мова перестала бути «домівкою буття». «Показово, – як зауважує М.А. Корецька, – що навіть поняття істини, якщо й зустрічається у постмодерністських текстах, то набуває при цьому доволі двозначного статусу “текстового ефекту”, що стоїть на службі онтології, яка не позбавлена ідеологічного статусу» [1, 42-57]. У постмодерністському контексті будь-яка онтологія (а фундаментальна й поготів) сприймається як репресивна концепція, тому що вона нав'язує свої правила і відповідно підпорядковує собі усі залежні від неї площини. Оскільки донедавна філософія визначала себе через онтологію (маємо на увазі онтологічний поворот європейської філософії), то про подальше її існування, на думку теоретиків постмодернізму, говорити проблематично. Узнявши за орієнтир концепт «актуального становлення», соціокультурна дійсність розпрошилася у мінливій мозаїці буднів. І цілком резонно ставить запитання М.А. Корецька про те, що ж залишиться від самої філософії і чи не втратить вона таким чином саму себе, намагаючись звільнитися від «метафізичних забобонів», адже розпочиналася вона із парменідівської тотожності буття і мислення «Першої філософії» Аристотеля. А тепер їй належить одне – залишити власну територію і облаштуватися в іншому просторі (просторі практик письма, влади, знання). Отож, радикальна критика метафізики обертається втомуою від онтології, що приводить до витіснення на саму окраїну поняття буття. У зв'язку з цим філософія

закономірно опинилася поза межами освоєного світу на певному пограниччі, щоб здобути новий досвід, бо думка інтуїтивно наполягає на своєму виході у життя і на своєму здійсненні у бутті, а формами цього виходу є спонтанність, екстаз, стихійність, розлом та руйнація звичного і усталеного. І це передусім абстрагування від будь-яких гарантій буття. Суть постметафізичного замислу у тому, щоб підняти слово з руїни текстів, витягнути його із замшлених систем, оживити, зробити здатним до творчої активності, щоб могло воно пронизувати глибини серця, – приблизно так проартикульована ця думка у Р. Барта [2]. Водночас М. Фуко констатує той факт, що людина втомилася від розсудку, а світ речей відповідно втомився від раціональності самої людини, тому розумність стала важкою ношею людини, вона приневолює і аж ніяк не возвеличує. Проявити свою творчу індивідуальність означає вкласти у текст свої власні думки, позаяк сучасний текст відкритий і анонімний, а тому сотворене не буде суперечити автентичному джерелу, яке втягує у поле своїх означень, що готові увійти у будь-який контекст, відтак «повернення до тексту не являє собою історичне доповнення, яке нібито додається до самої дискурсивності, дублюючи її як дещо прикрашену, хоча й несуттєво; повернення є результативною і необхідною роботою, що полягає у перетворенні самої дискурсивності» [3, 37].

Постструктуралісти намагаються довести, що думка не може бути систематичним вченням про те, що є, а відтак вона не може бути онтологією. Розум втратив легітимацію власної всезагальності, і це найбільшою мірою засвідчує деконструкція таких бінарних опозицій як стабільність – мінливість; розум – чуттєвість; раціональність – ірраціональність. Варто зауважити, що деконструкція не передбачає повної заміни вказаних домінант, вона націлена на дослідження процесу зміни пропорції двох начал, а також того діапазону, що виникає як поле напруги між ними. На думку Ж. Дерріди, шляхом деконструкції поняття приводять смисл, вкарбований метафізичним дискурсом, до ковзання, щоб з ним розминутися і від нього відхилитися. Відповідно поняття, смисл яких ковзає, Ж. Дерріда називає «знаками у безкінечному обміні знаками». Властиво і самій філософії, що зійшла з усталеної траєкторії, прокресленої метафізикою, належить радикально видозмінитися. Тут доцільно хоча б побіжно сказати про те, що постмодерне розуміння метафізики – це не що інше, як її радикальна критика. Прикметно, що кожен наступний критик оглошував свого попередника на цій царині метафізиком. Так, новоонтологічна думка в особі М. Гайдеггера нарекла метафізиком Ф. Ніцше, а невдовзі Дерріда і Дельоз нагородили Гайдеггера тим же титулом, навіть не претендуючи на роль останніх метафізиків, яку приписав їм М. Фуко. Констатуючи наявність вагомого метафізичного багажу у формі понять (тіло—душа, річ—ідея, означене—означуване, явище—сутність), що являють собою опозиції чуттєвого і умоосяжного, Дерріда говорить про перевагу у них, своєрідну першість другого – «після фізичного» (духовного, душевного, сублімованого, безтілесного). Поняття метафізики для Дерріди — це основний об'єкт розчленування, деконструкції. Тут важливо зрозуміти, що метафізика є власне певним дисциплінарним простором, топосом, місцем. Усе, що належить до

сфери наявного і дається у логоцентричному модусі, підлягає баченню, схопленню, переробці, а значить, може бути реконструйовано тільки у відповідному просторі. За допомогою безлічі просторових метафор та метонімії Дерріда прагне не тільки показати, якими способами у метафізиці прокладає собі шлях думка, а й поставити під сумнів саму можливість цього руху. Як приклад реалізації прийомів деконструкції маємо нові об'єкти, позначені новими підходами, як-от: «прокреслити план місцевості», «топтатися по той бік метафізичного загону, межі, кордону (cloture), але так близько до огорожі, що вже здається по той бік загорожі щось маячить». Необхідними тут стають «подвійне прочитання», «подвійна наука», «подвійна гра»: читати мовби всередині метафізики, але так, щоб постійно звертати увагу на тріщини-розщелини.

У теоретиків постмодернізму (Ж. Батая, М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Дельоза) новоотриманий досвід такого прочитання іменується «досвід – межа» і експлікується у понятті трансгресії (лат. trans – крізь, через, за; gressus – наближатися, переходити, нападати). Не буде помилкою ствердити, що це поняття водночас маніфестує нову методологічну настанову на освоєння постграничного типу культури, яка буквально пронизана апокаліптичними візіями шеругу смертей аж до смерті людини. «У просторі, що заданий нашою культурою нашим жестам і нашій мові, трансгресія вказує не тільки єдиний шлях здобуття святого у його безпосередньому змісті, але й шлях відтворення у його порожній формі, у відсутності, осяяній цією порожнечею» [4, 114]. Трансгресія, відтак, є не просто жестом, зверненим на межу, згідно з М. Бланшо, вона є відступом від правил, подоланням неподоланої межі, спробою виходу у сферу неможливого, або, принаймні, та, що дотепер вважалася забороненою. Прикметно, що Ю. Габермас, аналізуючи філософську площину Ж. Батая, стверджує, що у ній «мова йде не про глибинні основи суб'єктивності, а про зняття її кордонів – про форму дистанціювання, відторгнення, яке повертає суб'єкта, котрий монадо замкнувся в собі, в інтимність взаємозв'язку життєвих явищ дійсності, що стала відчуженою, відрізаною і розірваною і вийшла з берегів. Разом з цією ідеєю подолання меж перед Ж. Батаєм відкривається абсолютно інша перспектива: суб'єктивність, котра перемагає себе, знову здобуває спонтанність своїх беззаконних спонук, долає межі і завойовує справжню суверенність» [5, 226-227]. Отже, сама думка вибирає досвід трансгресії, який передусім є досвідом втрати стійкої просторової цілісності, пов'язаний з деонтологізацією, крізь призму якої продукується новий тип реальності, сконструйованої і розташованої на межах, причому кожен культурний акт має граничний характер.

Згідно з М. Фуко, «трансгресія переступає одну й ту саму лінію, яка, ледь опинившись позаду, стає безпам'ятною хвилиною, що знову відступає вдалину – до самого горизонту неподоланого». Трансгресія знає єдину мить – мить переступу межі. У цю мить вона водночас розтрачує і вичерпує своє буття. І у цю саму мить межа навстіж розкриває себе безмежному, «зненацька поглинається ним і сягає вершини свого буття у цьому дивному здійсненні, що пронизує аж до серця. Трансгресія доводить межу до межі її буття; вона пробуджує в ній свідомість неми-

нучого зникнення, необхідність знайти себе в тому, що виключається нею (точніше кажучи, вона уперше заставляє себе визнати це), з необхідності випробування своєї позитивної істини в русі самовтрати. І у цьому русі чистого насильства куди іще може скерувати себе розкована трансгресія, якщо не до того, що її сковає, – до межі і то того, що її замикає?» [4, 117]. Невипадково трансгресію М. Фуко називає нічною зіркою, що здатна розсіяти п'їтму і запалити буття із середини. Він не вбачає у трансгресії нічого негативного, позаяк вона стверджує не тільки буття в межах, а й саму безмежність.

Проте, на відміну від трансценденції, яка виводить думку за межі можливого чуттєвого досвіду у сферу надчуттєвого, трансгресія являє собою досвід неможливого, який не підлягає опису. І якщо трансцендентне проходить крізь межу, то трансгресія є випробовуванням межі. Не можна не відзначити певного пієтету Ж. Батая, М. Бланшо чи Ж. Дельоза перед владною силою трансгресії. М. Фуко застерігає, що трансгресію не варто сприймати як жест тотального заперечення, попри все вона є ствердженням, але не того, що є трансцендентним досвіду, а ствердженням як таким (самого досвіду).

Маємо сказати, що поняття трансгресії доволі виразно проартикульоване у сучасному філософському полі, у ньому вже не спостерігаємо того запопадливо-го схилення перед новаторсько епатажним потенціалом трансгресії. Так, у праці «Модуси нігілізму в культурі транзитивного суспільства» Т.В. Костянтинова виводить поняття трансгресії із нігілістичної площини. Дослідниця фіксує наявність трансгресивного нігілізму, який, руйнуючи логіку повсякденності, стає рефлексією з приводу прийняття негативного і практичною реалізацією інтенції до заперечення [6]. Будучи зверненням до Ніщо, трансгресивний нігілізм розриває зв'язки між теперішнім і майбутнім, крізь його призму світ втрачає статус власної достовірності і постає несправжнім, нереальним, а майбутнє в інтерпретації нігілістичної свідомості набуває межового характеру. Він є симптомом кризи культурної епохи, що попереджує її мало виражений, проте відчутний занепад, відтак трансгресія постає як профанне без сакрального, що компрометує буття і є пустелею Реального. Таким чином, місія продукування реальності відведена порожнечі. У ній не спрацьовують жодні дотеперішні механізми влади і насильства, у ній розвінчана таємниця буття та й самої людини. У цьому плані промовистим є інтерв'ю з Ж. Деррідою, Д. Хартманом та В. Ізером під назвою «Деконструкція: триалог у Єрусалимі». На запитання Д. Хартмана стосовно того, чому упродовж останніх 20 – 30 років категорія негативності набула такого виняткового значення, Ж. Деррида стверджує, що визначити цю тенденцію можна як нігілізм і «позиція негативності стосовно історії філософії і культури означає обов'язок осмислити цю історію, зрозуміти, чим вона була, тобто поставитися до неї чисто негативно позверх гегелівського абсолютного знання, позверх позитивної теології і позверх діалектики. Це не означає, що ми повинні зупинитися на цьому негативному моменті. Але це переломний момент» [7].

Проблематизуючи саму можливість людського, трансгресія приховує щонайменший знак присутності за маскою, яка, згідно із Дельозом і Гваттарі, є «захисною межею», «автоматизованим обличчям», «не-Обличчям». У Ж. Бодрійяра вона – симулякр, фальшивка, обман, у Ж. Лакана – ідеальне Я. Проте так чи інакше, але маска є способом реалізації трансгресії і водночас «способом оприявлення обличчя в соціокультурному просторі» [8]. Аналізуючи культурно-філософську традицію дослідження теми маски, А.С. Костомаров відзначає, що вона наскрізно проходить крізь кожен культурну епоху. Прикметно, що в античній культурі маска набуває більшої ваги, аніж людське обличчя, позаяк воно є плінним, а маска утримує у собі деякий чистий зміст. У християнській культурі тема маски набуває негативного звучання, оскільки вона не узгоджується із духовним ликом людини, створеної за образом і подобою Бога. Одягнути маску означало позбавити себе Божого образу. Таке сприйняття маски маємо аж до епохи модерну. Апелюючи до праць М. Монтеня і Ф. Ларошфуко, А.С. Костомаров робить висновок про те, що у Новий час маска реалізує себе у маргінальних формах культури, якими є карнавал і маскарад. Вони специфічним чином організовували той простір, у якому можна було сховатися від соціуму, приховати своє справжнє Я. І хоча тема маски ніколи не сходила з авансцени історії, тільки у 50 – 70-х рр. ХХ століття вона стала своєрідним епіцентром нового філософського дискурсу, заманіфестованого працями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Р. Кайуа, Ж.Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріди та інших, які створили довкола феномена маски своєрідне резонансне поле. До його контексту долучені нині дослідження відомих вітчизняних філософів, таких як М. Ямпольський, І.С. Кон, А.К. Сікацький, В.В. Красних, В.А. Подорога, І.В. Кузін, С.А. Аверинцев, Н.А. Автухович, Т.А. Апінян, А.Я. Гуревич, Ю.М. Лотман тощо. Вони дають змогу однозначно зрозуміти, що сьогодні ми маємо тільки фрагментарні дослідження, у яких не дано усіх відповідей на запитання стосовно того, яким досвідом збагачує маска людину і яку систему координат вона задає. А.С. Костомаров розглядає маску як іманентний знак людського буття, що допомагає людині ідентифікувати своє Я, ставати учасником багатьох соціальних практик та й власне фіксувати свій образ у соціальному просторі. І.В. Кузін пропонує увести поняття маски у філософський дискурс для вивчення соціальних стратегій ідентифікації суб'єкта. О. М. Гребенникова вважає маску однією із традиційних знакових систем, а також істотним джерелом візуальної інформації. Відповідно «крах традиційної системи цінностей приводить до стану розгубленості людини у знаковому середовищі», де відбувається «комерціалізація самовираження людини, створення іміджу, націленого на соціальне замовлення» [9]. У світі культури переважає гра образами і масками.

Прикметно, що маска набуває нині не тільки культурологічної інтерпретації, вона стає предметом багатьох етнологічних, історико-філософських, психологічних, і найбільшою мірою соціологічних досліджень (П. Бергер, І.С. Кона, А.В. Корель, Т. Лукман, Дж.Г. Мид), у контексті яких постає як проекція соціальної комунікації. О.М. Гребенникова фіксує амбівалентну сутність маски,

позаяк, з одного боку, вона є знаково-символічною формою, що сприяє самовираженню людини, а з іншого, тільки оболонкою, видимістю і символом несправжнього буття. О.М. Гребенникова виділяє два варіанти існування маски у соціокультурному просторі, співвідносячи їх із двома варіантами самоідентифікації індивіда. Це, передусім, соціальна маска, котра формує соціальну ідентичність і вводить індивіда у простір соціальних взаємодій і зовнішніх приписів та символів. Вони приймаються індивідом як знак приналежності до відповідної соціальної групи і є несвідомою проекцією соціальних настанов та рольових проекцій. Прикметно, що ця маска позбавлена суб'єктивізму і є найбільш стійкою у плані формування соціального образу. Намагаючись реалізувати себе в соціумі, індивід навіть може втратити власне обличчя, замінивши його соціальною маскою. І якщо, як зауважує О.М. Гребенникова, не відбувається повернення від соціального у простір індивідуального, маска повністю заступає живий образ.

Водночас існує й інша маска, яка виникає у просторі гри, отримавши назву ігрової. Вона дозволяє подолати обмеженість особистого існування, розімкнути його кордони і вийти поза межі суто земного, звичного та усталеного. Вона вивільняє внутрішні творчі ресурси індивіда і підштовхує його до ризикованих дій, нестандартних рішень і творчості. Проте ігрові образи можуть витіснити реальність, і тоді індивід ризикує опинитися у маскарадно-видовищному світі, де окрім масок немає нічого іншого.

Так, маска стає способом існування людини у суспільстві видовищ. Це суспільство, згідно з Дебором, у якому реальний світ розщеплюється на прості образи, які набувають плоти і стають барвистим сновидінням, ефективними мотиваціями гіпнотичної поведінки. В якості привілейованого людського почуття спектакль обирає зір як найабстрактніше і схильне до обману чуття, яке цілком відповідає всезагальній абстрактності сучасного суспільства. Спектакль відтворює себе в кожному дискурсі, навіть там, де ще донедавна існувала незалежна точка зору. Саме він перетворив життя кожної людини у спекулятивний всесвіт. Спектакль являє собою соціальну організацію паралічу історії та пам'яті, у ньому маємо спотворене усвідомлення часу.

«Брехня, возведена до найвищого рангу», зосереджена у самому осередді видовища, у його виробництві: «разом з масою речей, ніби снігова лавина, виростає ... нова сфера чужих сутностей, яким підпорядковується людина»... І це є вища стадія тієї експансії, що протиставила потребу життю. Видовище стирає межі між Я і навколишнім світом, шляхом деформації Я, а тому людина, що опинилася у вирі видовища, перестає відрізняти брехню від правди, позаяк будь-яка пережита правда губиться за реальною присутністю брехні... Людина більше не протриває долі, що полягає у відчуженні власного повсякденного життя, і таким чином опускається до божевілля, яке підказує їй ілюзорний шлях звільнення» [10, 180],— каже Гі Дебор. Видовище базується на принципі товарного фетишизму, у ньому чуттєвий світ підмінено фрагментами образів, які видають себе за чуттєві. Таким чином, світ, який намагається продемонструвати спектакль, є одночасно і присутнім, і відсутнім. Усе, що у ньому переживається, замикають товарні відносини, що пану-

ють над усім. Вони заступають собою реальність, бо товарна форма у всьому являє рівність собі самій і є кількісною категорією. Вона розвиває тільки кількісне і на нього розпадається. Спектакль, говорить Гі Дебор, є стадією, на якій товар повністю заповнив суспільне життя, а зримий нами світ – це його світ. Увійшовши в нього як модель ідентифікації, індивід відмовляється від будь-якої автономії задля того, щоб ототожнити себе із загальним законом підпорядкування процесії речей.

Водночас Ж. Лакан і Ж. Бодрійяр стверджують, що соціальний суб'єкт існує як інший стосовно себе самого. Присутність у соціальному просторі полягає у тому, що індивід зобов'язаний прийняти його систему знаків і способів субординації, регуляції тощо. «Соціальне, – пише Ж. Бодрійяр, – збирає підпорядковану собі субстанцію в єдине тіло, яким керує і переплавляє у завершену форму кожний індивідуальний фрагмент» [11, 96]. Власний простір суб'єкта залишається назавжди втраченим, оскільки він включений у машинерію означувань і пов'язаний із соціальним образом-маскою. Втрата власного, приналежного собі, стає, безальтернативною ознакою існування суб'єкта, котрий ідентифікує себе із соціальним, інвестує себе у цей соціальний проект, якому мусить відповідати. Так, образ Я заступає соціальна маска, що виникає як результат здобування трансгресивного досвіду і у межах цього досвіду маска мовби захищає суб'єкта від тяжіння інших ролей і масок, дозволяючи освоювати територію символічного. «Насправді, – каже Ж. Бодрійяр, – ми поспішаємо в порожнечу, позаяк усі кінечні цілі, пов'язані зі звільненням, залишилися далеко позаду, нас невідступно переслідує і мучить передбачення усіх результатів, апріорне знання всіх знаків, форм і бажань» [12, 7]. У такій ситуації запитання «Що робити?» залишається риторичним. Стан лицедійства робить індивіда не здатним ні на що інше, окрім того, як заново розіграти спектакль за сценарієм, що був написаний колись або відтворений в уяві. У такому стані усі утопії набувають реальних обрисів, більше того, індивід мусить продовжувати жити так, мовби цього ніколи з ним не було. Підкреслюючи цей парадокс, Ж. Бодрійяр стверджує, що відтепер індивіду не варто втішати себе надією, йому залишаються тільки марні спроби народити будь-яке життя, побіч того, що уже існує. Постійне відтворення ідеалів, фантазій, образів, мрій призводить до фатальної байдужості. Цікавим у концепції Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі є те, що у них соціальна маска знімається маскою індивідуальною, відповідно до чого соціальний простір являє собою зіткнення багатьох масок. Проте саме індивідуальна маска допомагає індивіду абстрагуватися від соціальної маски і відновити свій соціальний образ для того, щоб реалізувати якнайповнішою мірою власну стратегію присутності. Таким чином, індивідуальна маска постає маскою-для-себе, тобто внутрішньою маскою, яка захищає індивіда від визначень соціального, дозволяючи не втратити затності бути на його межах і проявити себе на певному пограниччі, яке завжди приховане, невідкрите. Відповідно маска існує у межах трансгресивного досвіду, який для індивіда є надзвичайно важливим, оскільки допомагає визначати межі власного і чужого простору, а також встановлювати щодо соціального власну дистанцію.

Отже, наявний стан сучасної культури більшістю дослідників визначається як пороговий, критичний і кризовий. У постмодерному вимірі найпершою його характеристикою постає трансгресивність. У його контексті суспільство видовищ, симулякри, маскарад – це своєрідні фантоми соціуму, породжені нігілістичною

світонастановою. Для вивчення соціальних стратегій ідентифікації суб'єкта використовується поняття маски, що найадекватніше передає ситуацію постмодерного світопочування і є виявом трансгресії. А тому, щоб сформуванати надійний вимір свого існування, культурна дійсність має достотною мірою опанувати досвід пограниччя.

Література

1. *Корецкая М.А.* Эффект-реальности и пустыня Реального: цинизм и тоска на обломках онтологии / М.А. Корецкая // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». – 2006. – 1(4). – С. 42-57.
2. *Барт Р.* Удовольствие от текста / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 462-518.
3. *Фуко М.* Что такое автор? / М. Фуко. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М., 1996. – С. 37.
4. *Фуко М.* О трансгрессии. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / М. Фуко – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 113-131.
5. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Юрген Хабермас; [пер. с нем. М.М. Беляева]. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с.
6. *Константинова Т.В.* Модусы нигилизма в культуре транзитивного общества [Электронный ресурс] / Т.В. Константинова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/modusy-nigilizma-v-kulture-tranzitivnogo-obshchestva#ixzz2PyaQWWFn>
7. *Деррида Ж., Хартман Д., Изер В.* Деконструкция: триалог в Иерусалиме (Август 1986, Мишкенот Шаананим) [Электронный ресурс] / Ж. Деррида, Д. Хартман, В. Изер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/dekon.php
8. *Костомаров Артур Сергеевич.* Маска как способ объявления лица в социокультурном пространстве / Артур Сергеевич Костомаров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/maska-kak-sposob-obyavleniya-litsa-v-sotsio-kulturnom-prostranstve#ixzz2T5J56SaP>
9. *Гребенникова О.М.* Маска в социокультурном пространстве: генезис, функции, сущность: автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. филос. наук [Электронный ресурс] / О.М. Гребенникова. – Режим доступа: <http://www.dissers.ru/1raznoe/1/1987-3-grebennikova-olga-mihaylovna-maski-sociokulturnom-prostranstve-genezis-funkcii-suschnost.php>
10. *Дебор Г.-Э.* Общество спектакля // Г.-Э. Дебор; [пер. с франц. Ст. Офертаса, М. Якубович]. – М.: Логос, 2000. – 184 с.
11. *Бодрийяр Ж.* Пароли. От фрагмента фрагменту / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
12. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; [пер. с франц. Л. Любарской, Е. Марковской]. – М.: Добросвет, 2000.

РОЗДІЛ II. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

УДК [0001.86:316,74:7+168.552] (100)

Євген Миколайович Приченій,
доктор філософських наук, професор,
професор Київського національного
університету технологій та дизайну,
провідний науковий співробітник Ін-
ституту культурології НАМУ

ЗНАКИ ЗОДІАКА В АРХАЇЧНІЙ СИМВОЛІЦІ ТА НАРОДНИХ ОРНА- МЕНТАХ

В рамках концепції автора, згідно з якою за символікою первісного мистецтва та народними орнаментами приховано семичленну структуру Космосу, сім сфер Тіла Богині та сім планет давніх людей, у даній статті висунуто здогадку, що деякі архаїчні символи та елементи орнаментів виражають сьому сферу Космосу – зоряне небо і знаки зодіаку. Розглянуто логіку утворення знаків зодіаку (роль в цьому процесі Сонця та Місяця), а також проаналізовано символіку Близнюків, що, на думку автора, позначають літнє і зимове сонце.

Ключові слова: семичленна структура Космосу, символи неба, знаки зодіаку на археологічних артефактах, знаки зодіаку в орнаментах, символи Близнюків.

В рамках концепции автора, согласно которой за символикой первобытного искусства и народными орнаментами сокрыто семичленную структуру Космоса, семь сфер Тела Богини и семь планет давних людей, выдвинуто предположение о том, что некоторые архаические символы и элементы орнаментов выражают седьмую сферу Космоса – звездное небо и знаки зодиака. Рассмотрено логику конституирования знаков зодиака (роль в этом процессе Солнца и Луны), а также проанализировано символику Близнецов, которые, по мнению автора, означают летнее и зимнее солнце.

Ключевые слова: семичленная структура Космоса, символы неба, знаки зодиака на археологических артефактах, знаки зодиака в орнаментах, символы Близнецов.

Within the framework of the concept of the author according to which behind symbolics of primitive art and national ornaments it is hidden seven-membered structures of Space, seven spheres of the Body of the Goddess and seven planets of ancient people, are put forward the assumption that some archaic symbols and elements of ornaments express the seventh sphere of Space - the star sky and signs zodiac. It is considered logic forming of signs of the zodiac (a role in this process of the Sun and the Moon) and it is analyzed symbolics of twins which, in opinion of the author, mean the summer and winter sun.

Key words: seven-membered structure of Space, symbols of the sky, signs of the zodiac on archeological artifacts, signs of the zodiac in ornaments, symbols of twins.

Автор даної статті працює над дослідженням семантики символів первісного мистецтва та народних орнаментів. Його концепція викладена в ряді статей, що вийшли друком у щорічнику «Культурологічна думка» (1 – 3). Цій проблемі присвячено роботи М. Гімбутас, А. Голана, Б. Рибаківа, В. Даниленка та інших.

Важливість дослідження проблеми полягає в тому, що за символікою та орнаментами приховані ранні етапи формування культури людства. Оскільки ряд символів та елементів орнаментів є спільними для всього (чи принаймні для великої частини) людства, можна гадати, що проникнення в їхню семантику розкриє спільні засади людської культури (праміф).

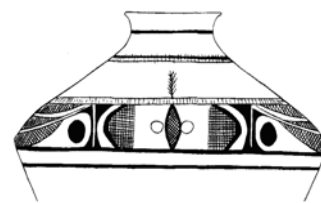
Дана стаття присвячена аналізу символів та орнаментів, які, на думку автора, стосуються зоряного неба, а саме знаків зодіаку. Думки про те, що первісна символіка і народні орнаменти відображають небесні світила (насамперед, Сонце і Місяць) є загальноприйнятими в науковій літературі. Стосовно проблеми показу знаків зодіаку в первісній символіці та орнаментах, то вона вченими іще не досліджувалася. Між тим відбиття знаків зодіаку в первісному мистецтві може бути досить важливим показником розвитку первісної культури. Воно може свідчити про глибоку обізнаність давніх людей з рухом планет, а також про глибокі корені астрології.

Семичленні структури праміфу. Суть концепції, яку розвиває автор, полягає в тому, що, на його думку, в символах первісного мистецтва та народних орнаментах закодовано спільний для всіх первісних народів світогляд (праміф), в основі якого лежить культ Великої Богині і сімки богів. Цей світогляд простежується в структурах символів та орнаментів.

Серед структур, в які поєднані символи, ключовою для розуміння первісного світогляду є, на нашу думку, семичленна симетрична структура. Її повторюваність і варіювання в різних формах навели на думку, що вона виражає певні стійкі глибинні світоглядні уявлення давніх людей.

Аналіз архаїчних символів і орнаментів привів автора до висновку, що за семичленною структурою символів приховані сім сфер Космосу [2, 3]. В сучасній науці панує концепція, за якою Космос давніх людей включав в себе три сфери (світи): підземний, земний і небесний. Автор вважає, що ці три сфери були лише головними (жіночими) сферами Космосу. Крім них існували іще чотири чоловічі сфери, які розмежовували жіночі, – підземні води, поверхня землі (гори), піднебесся і зоряне небо. Чоловічі сфери зображалися вузькими, перехідними, їх не завжди брали до уваги, але без них первісна символіка і орнаменти стають незрозумілими. Як приклад розглянемо структуру символів трипільського горщика з Майданецького (мал. 1). Орнаментальні круги, що по вертикалі розміщені на горщику, утворюють семичленну структуру, яка складалася з чотирьох вузьких (при рахунку знизу) – 1,3,5, 7 і трьох широких – 2,4,6 сфер.

Космос в праміфі являв собою Велику Богиню. (В пізнішій міфології він ототожнювався з чоловіком – Імір, Пань-гу, Пуруша). Тотожність Богині і Космосу лежить в основі ідеї єдності макро- і мікрокосму, притаманної багатьом культурам світу. Як і Космос, Тіло Богині давні люди ділили на сім сфер. Жіночими сферами були стегна і вульва, живіт (пупець і груди) і голова, чоловічими – ноги, пояс, шия і волосся на голові.



Мал. 1

Іще однією семичленною структурою праміфу була сімка «блукаючих світил» – планет (включно з Місяцем і Сонцем). Судячи з символіки, «блукаючі світила» розташовувалися в праміфі у такому порядку: Меркурій – 1 сфера, Венера – 2, Місяць – 3, Сонце – 4, Марс – 5, Юпітер – 6, Сатурн – 7. Венера, Сонце і Юпітер символізували богинь, інші світила – богів. (Сонце і Юпітер стали богами в пізнішій міфології.) Особливе місце в праміфі посідав Місяць.

Семичленні структури Космосу, Тіла Богині і сімки планет співвідносилися (корелювали) одна з одною. Позначивши через sph (sphaere – лат. сфера) сферу, можна скласти таку таблицю:

Сфера	Планета	Тіло Богині	Космос
7 sph	Сатурн	Коси (череп)	Зоряне небо
6 sph	Юпітер	Голова (очі і рот)	Небесні сфери (планети)
5 sph	Марс	Шия	Піднебесся
4 sph	Сонце	Живіт (пупець і груди)	Сфера життя
3 sph	Місяць	Пояс	Гори, верхній шар землі
2 sph	Венера	Стегна і вульва	Сира земля, підземелля
1 sph	Меркурій	Ноги	Підземні води

Ця таблиця може слугувати ключем для проникнення в семантику багатьох символів. Так, на животі статуєток богинь трипільці часто зображали дерево. Це зумовлено тим, що живіт Богині був сферою життя (4 sph). Звідси і сонячне сплетіння на животі. Меркурій, втілюючи ноги Богині, був прудконогим, як бог підземних вод він на човні перевозив світила із Заходу на Схід. Прикладів такого типу можна навести безліч [2]. Вони свідчать про те, що співвідношення даних семичленних структур відіграло важливу роль при формуванні сюжетів праміфу та первісних символів.

Бог неба (7 sph). Виходячи з цієї структури Космосу, зупинимося на символіці сьомої сфери. В історичних міфологіях, які прийшли на зміну праміфу, богом зоряного неба (7 sph) є старий, пасивний бог – deus otius (бог, що відпочиває). Його втілюють Ан (Шумери), Уран (стародавня Греція), Сварог (слов'яни), Брахма (Індія). Стосовно цього бога дослідники зазначають: «В міфах і культах народів світу, що знаходяться на най нижчій стадії розвитку, майже повсюдно існують уявлення про бога, що живе на небі, який, хоча майже не приймає участі в житті людей, все ж шанується як “старший” чи “головний”, часто також як творець світу» [4, т.2, 208].

З таблиці випливає, що символи бога 7 sph в семичленних структурах, що моделюють Космос, мають розташовуватися найвище. Їх слід шукати на голові Богині, або ж на верхівках дерев, що передають сьому сферу Космосу.

Круг на голові. Найпоширенішим символом цього бога є, очевидно, круг на голові Богині. Кругами давні люди позначали богів і богинь взагалі. Оскільки боги асоціювалися насамперед з планетами і небом, то очевидно, що кругова траєкторія руху планет стала основою для формування круга як символу бога чи богині. Завдяки кругу такого самого значення (тобто значення бога і богині) набули ромб, еліпс і дуга – фігури, що походять від круга.

У традиційній культурі існує багато артефактів, які у вигляді круга містилися на голові жінок. Це і звичайний вінок, який дівчата плели з квіток і одягали на голову під час певних свят, це і вінок молодої, корона, стрічка, яку пов'язували навколо голови, зрештою це і коси, завязані кругом. (Звідси очевидно походить і пізніший німб святих.)

Кореляція неба і голови Богині – факт, широко відомий в літературі. Так, в «Міфах народів світу» зазначається: «Верх людського тіла співвідноситься з абсолютним верхом – небом. Головні убори, особливо царів, жерців і священників, прикрашаються дорогоцінним камінням і зображеннями світил, моделюють небо» [4, т. 2, 208].

Ідея знаків зодіаку. Можна припустити, що давні люди не обмежувалися одними лише символами, що позначають небо взагалі. Ймовірно, деякі об'єкти неба привертали особливу увагу і могли удостоїтися своїх символів. Це, зокрема, стосується планет. Спостерігаючи за їхнім рухом, вони могли переконатися, що цикли планет здійснюються на фоні нерухомих зірок в межах певної небесної смуги. В них, отже, могла сформуватися концепція зодіаку – небесного поясу, в межах якого здійснюють цикл «блукаючі світила», насамперед Сонце і Місяць. Ці два світила відіграли вирішальну роль у формуванні зодіакального поясу.

Спостерігаючи за рухом Сонця, давні «астрономи» відзначали, що його захід проектується на різні сузір'я, які пізніше було названо сузір'ями зодіаку. Річний цикл Сонця по зоряному небу окреслював зодіакальний пояс, а 28-денний цикл Місяця став основою для упорядкування цього поясу – поділу його на сузір'я – знаки зодіаку. Знаки зодіаку – це своєрідні небесні стоянки, які відвідувало Сонце впродовж кожного Місяця. Так, протягом року Сонце проходило 13 сузір'їв – знаків зодіаку. Саме стільки 28-денних циклів Місяця міститься в році ($28 \times 13 = 364$) і стільки ж сузір'їв було в первісному зодіаку. (Пізніше, коли тривалість місяця сягнула 30 – 31 днів, кількість знаків стала 12.)

Щодо часу виникнення знаків зодіаку, в сучасній науці немає єдиного погляду. Прийнято вважати, що вони виникли в древньому Вавилоні в VII столітті до н.е., звідки поширилися в Єгипет і Грецію, а з походами Олександра Македонського і в Індію. Однак є підстави вважати, що сузір'я зодіаку були відомі давнім людям значно раніше. Про, це зокрема, свідчить наявність знаків зодіаку і астрології у доколумбовій Америці, яка багато в чому подібна до вавилонської.

Знаки зодіаку у трипільців. Деякі орнаменти на мисках культури Трипільля-Кукутені дають підставу для висновку, що знаки зодіаку були відомі населенню цієї культури. Так, на вінчику миски (мал. 2) нанесено ряд позначок, а всередині зображені дві рогаті фігури («бики» або небесні олені). Вони показані таким чином, що передають круговий рух. Задніми частинами «бики» примикають до позначок на вінчику. Всередині кожного умовного «бика» розміщені два типи сим-

волів – місяць-серпик чергується з групою з семи знаків. У деяких випадках знаків менше, але їх має бути сім. Місяць-серпик є символом бога, а сім знаків (сімка) – символ Богині. В «бику», отже, зображено чергування богів і богинь, яке спостерігається в семичленних структурах.



Мал. 2

Про те, що ці символи являють собою семичленну структуру (приховують сімку богів праміфу), можна судити з «вус» обабіч першого місяця – серпика, які видають в ньому бога першої сфери. Символами цього бога є тризуб, тороки, гребінець – знаки, подібні до «вусів». Далі в тулубі «бика» зображено три жіночі символи і два чоловічі. В цілому, якщо враховувати місяць з «вусами», вийде по шість символів в обох «биках». Сьомою (спільною) сферою для обох «биків», яка очевидно не береться до уваги, оскільки відокремлена від биків, є зоряне небо – позначки на вінчику миски.

Звернемо увагу на те, що між небесними істотами зображено три крапки, які А. Голан трактує як три зірки сузір'я Овна [5, 40]. Якщо прийняти цю думку, то шість знаків кожного з биків разом з сузір'ям Овна утворюють тринадцять знаків.

Ці дві структури («два бики»), на нашу думку, символізують літнє і зимове сонця. Перше – від весняного до осіннього рівнодення, друге – від осіннього до весняного. (Можливий і інший варіант: піврічний рух сонця від найменшого до найбільшого дня і навпаки.) Такі два періоди в циклі сонця фіксують і дослідники. А. Голан зазначає: «У чеченців був зафіксований наступний переказ: “Два рази на рік буває рівнодення, влітку і зимою. В цей час сонце гостює дома у своєї матері. Вийшовши з дому, сонце шість місяців подорожує, потім повертається додому і знову відправляється в шестимісячну подорож”. В індійській космогонії існувало поняття про рух сонця півроку на південь і півроку на північ» [5,132]. На наш погляд, шість знаків кожного з биків і є шістьмома місяцями, що фіксують етнографи.

Постає питання, чи можуть знаки, розташовані в биках, мати відношення до знаків зодіаку? Зрозуміло, що сучасні європейські знаки зодіаку є лише відлунням давньої традиції. Але, на наш погляд, за ними можна помітити дві шістки з семичленної структури богів праміфу. Так, за Водолієм цілком може бути бог 1 sph (Меркурій, бог підземних вод). Не виключено, що і Ваги є символом цього бога. У Стародавній Греції за Вагами мислився Гермес-Меркурій. За Левом і Стрільцем проступають риси бога 5 sph (Зевса, Юпітера, Перуна, Індри) – бога грому (стріли) і водночас бога-володаря (Лев). Бик, цап, баран (Тілець, Овен і Козерог) – рогаті траводні втілювали бога 3 sph (бога гір і Місяця). Рак і Скорпіон символізували богиню 6 sph. Членистоногі – павуки, а також тваринки, що мають вісім кінцівок (раки, восьминоги) є епіфаніями цієї богині. На жаль, детальніше на цій проблемі зупинятися не виходить. Для нас важливо те, що простежується певна спорідненість між сучасними знаками зодіаку і богами семичленних структур праміфу.



Мал. 3

Про те, що трипільці ділили рік на 13 місяців і, можливо, визнавали 13 знаків зодіаку може свідчити 13 променева сварга на посудині з Дрегушенів (мал. 3), зображена на верху посудини і, отже, символізує зоряне небо. Сама сварга передає круговий рух. В даному випадку, очевидно, йдеться про рух Сонця за тринадцятьма знаками зодіаку.

Знаки зодіаку в доколумбовій Америці. Про поширення знаків зодіаку в символіці Нового світу свідчить ряд артефактів. Так, на масці лисиці з Паракасу (мал. 4, культура Чавін, Перу, 300-100 р.) зверху на умовній голові зображена група з 13 істот. Місце їх розташування (голова – символ неба), а також їх кількість дають підставу вбачати в них персонажів, що втілюють знаки зодіаку.

Тринадцять істот розташовано навколо чаші, яку підтримують чотири чоловічі фігурки (мал. 5, Коста-Ріка, 1-500 рр). Артефакти такого типу символізують Космос. Вони зустрічаються і серед керамічних виробів Трипільля, тільки тут чашу підтримують чотири жіночі фігурки, голови яких трансформовані у чашу, котра в цих випадках символізує небо (вона збігається з головою). І хоча у артефакті з Коста-Ріки місце богинь заступили боги, суті це не міняє. Якщо чаша символізує небо (тобто 6 sph), то голови тринадцяти істот, що підносяться над чашею, можна вважати символами найвищої небесної сфери – зоряного неба (7 sph). Їх кількість (13) свідчить, що вони символізують сузір'я зодіаку.

Очевидно, зоряне небо і знаки зодіаку передані і в підвісці з Нікарагуа (мал. 6). Однак тут на дузі, що символізує небо, розміщено 10 кругів-спіралей, а нижче до них приєднані ще по дві з'єднані спіралі з обох боків, які мов би продовжують небесну дугу. Разом вони утворюють 14 знаків, дві сімки. Приналежність знаків до неба очевидна, але залишається загадкою, яким чином давній майстер планував вийти на число 13. (Якщо допустити 12 знаків, то проблема знімається.)



Мал. 4



Мал. 5



Мал. 6

Знаки зодіаку на орнаментах рушників. Яскравим прикладом знаків зодіаку на орнаментах рушників російської Півночі є рушник з Ярославської губернії (мал. 7, 8). Пава, вишита на ньому, є символом богині неба (6 sph). Пташка як правило символізує цю богиню. На її голові розташовано 11 фігурок. Те, що вони містяться на голові, їх кількість (11), а також їх вигляд (деякі з них зображені з рогами, це ймовірно Овен, Тілець чи Козерог) дають підставу вбачати в них знаки зодіаку.



Мал. 7



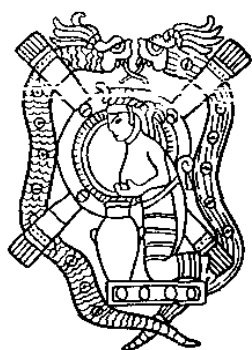
Мал. 8

Можна виділити знаки зодіаку і на орнаментах подільських рушників. Так, на рушнику, показаному на мал. 9, на самій верхівці дерева по боках зображено 3 і 3

ромбики з завітками-рогами. Навколо і в середині центральної квітки містяться шість рядів ромбиків із завітками такого самого типу і «рогата» (тринадцята) фігура в центрі квітки. Враховуючи те, що ромбики позначають бога, місце знаків (верх дерева – 7sph) і їх кількість (13), можна вважати їх знаками зодіаку.



Мал. 9



Мал. 10

Кількість прикладів такого роду, особливо це стосується рушників російської Півночі, можна збільшувати. З цього випливає, що *символіка знаків зодіака є звичним явищем традиційної народної культури*. Органічність символів знаків зодіака в народних орнаментах свідчить на користь того, що вони швидше за все сформувались в епоху палеоліту.

Близнюки. Зображення двох «биків» у 7 sph, що передають річний рух Сонця по сузір'ях зодіаку, може стати ключем до розуміння малюнків на артефактах зі Старого і Нового світів, на яких зображені дві переплетені змії з кругом між ними. На наш погляд, ці змії, як і два «бики», виражають ідею літнього і зимового Сонця. На мал. 10 з доколумбової Америки в центрі містяться концентричні круги, які ззовні оточені двома зміями. Аналіз кругів Месоамерики такого типу показав, що вони, як і круги на трипільських горщиках, передають структуру Космосу, причому в них перша сфера знаходиться в центрі, а сьома є крайньою, зовнішньою. Отже, можна допустити, що два змії, які знаходяться зовні концентричних кругів, відносяться до сфери зоряного неба і символізують зимове і літнє Сонця. Про це додатково свідчить сім кружків з цятками

в центрі, що знаходяться на одному змії, і шість – на другому. Вони, очевидно, передають тринадцять знаків зодіаку. Варто також звернути увагу на те, що на одному змії позначені зигзаги – символи води. Можливо, таким способом виражалася думка, що дощі йшли переважно в якийсь один із цих двох періодів року.

А. Голан [4, 132], на наш погляд, висловлює слушну думку, згідно з якою ідея двох сонць (літнього і зимового) могла втілитися в образах Близнюків, що досить поширені в первісному мистецтві. Під цим кутом зору два змії навколо круга можна розглядати як символи Близнюків. Ця думка заслуговує на увагу з огляду на те, що Близнюки є однією з універсальних світових міфологем. Крім цього серед сузір'їв зодіаку є і сузір'я Близнюків.

«Волосінь». Як уже зазначалося, бога зоряного неба символізували коси, волосся на голові Богині разом з верхньою частиною черепа. До волосся як символу бога 7 sph ймовірно має відношення орнамент рушника з Рівненщини, який називається «волосінь» (мал. 11). Сам рушник і орнамент описані в книзі С. Китової «Полотняний літопис України». Нашу увагу привернула



Мал. 11

назва орнаменту – «волосінь». Якщо народ у назві акцентував увагу на якомусь елементі, то це може свідчити про міфологічні корені даного елемента. Назва «волосінь» може свідчити, що образ (символ) на рушнику має відношення до бога 7 sph. І справді, на голові антропоморфної істоти зображено 12 волосинок (по шість з обох боків голови), які завершуються хрестиками – досить амбівалентний символ. Часто ними позначені голівки істот (богів). Отже, ними могли позначатися і знаки зодіаку, за якими приховані боги. Виходячи з місця їх розташування і їх кількості [12], можна вважати, що вони є символами саме цих знаків. Привертає увагу симетричний поділ символів на дві однакові частини, що може приховувати поділ циклу Сонця на літній і зимовий періоди.

Висунуту здогадку підсилюють інші символи орнаменту. Від обличчя Богині (хоча не виключено, що це міг бути і бог, адже йдеться про божество сьомої сфери) відходять 16 ліній, на кінцях яких зображені ромбики. Кількість всіх ромбиків – 72 (по 36 з обох боків). Ця множина в архаїчній символіці та народній вишивці передає цикл Сонця ($72 \times 5 = 360$). Отже, цей орнамент передає річний цикл Сонця, 12 знаків зодіаку і поділ циклу на літнє і зимове Сонце. (Про роль кількісних знаків у орнаментах див. [3].)

Аналіз деяких трипільських і месоамериканських артефактів і орнаментів рушників України та Півночі Росії в руслі концепції семичленної структури Космосу дає підстави вбачати в них знаки зодіаку.

Література

1. *Причепій Є.М.* Семи та восьмичленні структури первісної символіки і орнаментів / Є.М. Причепій // *Культурологічна думка*. – 2009. – № 1.
2. *Причепій Є.М.* Семичленні структури Неба, Космосу і Тіла Богині в праміфі / Є.М. Причепій // *Культурологічна думка*. – 2010. – № 2.
3. *Причепій Є.М.* Сакральні числа на артефактах Трипілья та орнаментах рушників Поділля / Є.М. Причепій // *Культурологічна думка*. – 2011. – № 3. – С.18-32.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. – М., 1987. – Т.2.
5. *Голан А.* Миф и символ / А. Голан. – М.: Русслит, 1994.
6. *Gimbutas M.* The Language of Goddess / M. Gimbutas. – N.Y., 2001.
7. *Богуславская И.Я.* Русская народная вышивка. / И.Я. Богуславская. – М.: Искусство, 1972.
8. *Галич М.* История доколумбовых цивилизаций. / М. Галич. – М.: Мысль, 1990.
9. *Мицик В.Ф.* Священна країна хліборобів. / В.Ф. Мицик. – К.: Такі справи, 2006.
10. *Китова С.* Полотняний літопис України. / С. Китова. – Черкаси: Брама, 2003.
11. *Причепій Є. Причепій Т.* Вишивка Східного Поділля. / Є. Причепій, Т. Причепій. – К.: Родовід, 2007.
12. Энеолит СССР. – М.: Наука, 1982.

ХРОНОТОП В УКРАЇНСЬКІЙ ПРАВОСЛАВНІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена аналізу особливостей хронотопу в українській православній культурі. Розкрита специфіка християнського розуміння просторово-часових форм, а також їх універсальні властивості. Аналіз просторово-часової організації в православній культурі показав правомірність екстраполяції існуючих філософських уявлень про простір і час у сферу ноуменальної реальності. Це підтвердило існуючу парадигму стосовно багатовимірності форм простору і часу – як фізичних, так і нефізичних.

Ключові слова: простір, час, хронотоп, православна культура.

Статья посвящена анализу особенностей хронотопа в украинской православной культуре. Раскрыта специфика христианского понимания пространственно-временных форм, а также их универсальные свойства. Анализ пространственно-временной организации в православной культуре показал правомерность экстраполяции существующих философских представлений о пространстве и времени в сферу ноуменальной реальности. Это подтвердило существующую парадигму о многообразии форм пространства и времени – как физических, так и нефизических.

Ключевые слова: пространство, время, хронотоп, православная культура.

Penetration into the religious sphere space-time concepts actualized the whole range of issues, in particular: study of the immanent properties of space and time in the context of Christian doctrine, the definition of communication of the real Christian chronotype with space-time coordinate system and the legitimacy of extrapolating the philosophical space-time concepts for naumenalny world.

The purpose of article is the analysis of the specific chronotype in Ukrainian Orthodox culture.

The linear time model changed comprehension of the cyclical nature of time, which prevailed in the pagan world. The one-dimensionality and irreversibility of historical time become its key paradigms.

Key words: space, time, time-space, the Orthodox culture.

Простір і час являють собою ті сторони буття, які не одне тисячоліття знаходяться в центрі уваги філософів і вчених. Просторово-часові уявлення міцно ввійшли й в теологію, розбурхуючи уми апологетів християнства. Проникнення у релігійну сферу цих понять актуалізувало цілий спектр проблем, зокрема, осмислення: іманентних властивостей часу й простору в контексті християнської догматики; зв'язку християнського хронотопу з реальною просторово-часовою системою координат; правомірності екстраполяції філософських просторово-часових уявлень на ноуменальний світ.

Метою статті є аналіз специфіки хронотопу в українській православній культурі.

Релігія в її християнському контексті була не тільки духовним ядром, а й духовним наповненням життя українського народу протягом багатьох століть. Її змістову основу становить синкретизм язичницького і християнського світоглядів. Побудована на фундаменті християнських догматів, народних традиціях і життєвому досвіді народу, вона ввібрала у себе не лише християнську догматику та практики, а й могутній пласт язичницької культури.

Християнство внесло свіжий струмінь у світогляд людей, формуючи нову релігійну свідомість. З введенням Юліанського календаря уявлення про циклічність природного часу, яке панувало в язичницькому світі, змінилося лінійною часовою моделлю (що домінувала майже до XX століття). Час набув статус інваріанту християнської культури.

У свідомості християн час сприймається в історичному контексті як форма буття, що відбиває послідовність зміни подій. Він отримує початок і кінець: точною відліку християнської історії стає день народження Христа, початком часу – сотворіння Богом світу, а кінцем – Страшний Суд. Ключовими парадигмами нової моделі стають одновимірність і незворотність історичного часу, неповторність подій священної історії. Час тече від минулого через сучасне до майбутнього – від створення Богом світу та людини до пришествя Христа у світ і Страшного Суду над людством за його гріхи, і зворотний бік його неможливий.

Час стає персоніфікованим: дні церковного календаря зв'язуються з пам'яттю тих чи інших святих або подіями Священної історії. Як не заперечували Отці церкви циклічність язичницької концепції часу, побутова свідомість селянина сприймала послідовність постів і свят відповідно до календарно-господарського циклу. Справа в тому, що традиційна модель світу, система просторово-часових координат селянства, як і сезонні ритуали, що були пов'язані з цими уявленнями, виявилися надзвичайно стійкими. Народ не бажав розлучатися із багатовіковим укладом життя, навіть долучившись до християнської віри.

І лише у XVI столітті язичницька система свят, зв'язана із сільсько-господарською працею, змінилася типологічно тотожною їй системою свят християнських [4]. Святі подвижники, мученики, апостоли в народній свідомості перетворилися на образи, які вписувалися у народну світоглядну модель, ототожнюючись із язичницькими персонажами, а дні їх пам'яті ставали маркерами тій чи іншій точці часового кола. По суті відбувся переклад із однієї світоглядної системи на іншу. В результаті в народній свідомості сформувався образ світу зовнішньо християнський, а за суттю – язичницький. Аналогічну картину можна спостерігати також в інших кутах християнського світу.

У християнському трактуванні Бог – творець світу й володар часу. Блаженний Августин пише: «Не було часу, коли б Ти не створював чогось; адже творець самого часу Ти» [1, 517 – 805], підкреслюючи тим самим зв'язок часу як із світом ноуменальним (Богом), так і феноменальним. У своєму теологічному трактаті Августин розкриває парадоксальність часу. За його уявленням час складається з того, чого вже немає (минулого), того, чого ще немає (майбутнього), і того, що є, але не має тривалості, – миті сьогодення. Час як єдність спогадів, сприйняття і очікування стає предметом уваги Василя Великого, Григорія Нісського та інших Отців Церкви.

За Августином час відривається від руху тіл, перетворюючись на категорію психологічну, зв'язану з життям душі. Розмірковуючи про час, Августин приходиться до думки щодо його перцептуальності, як результату переживань індивіда. Про суб'єктивність сприйняття часу говорить й І. Кант: «Час є не що інше як форма внутрішнього почуття, тобто споглядання нас самих і нашого внутрішнього стану» [8].

Завдяки суб'єктивності сприйняття християнський час лише у цілому відповідає реально-фізичному: залежно від конкретної ситуації він може прискорюватися або сповільнюватися у своєму русі, бути перервним або безперервним (час «біжить», «зупинився»). В основі цього твердження лежить уявлення щодо мінливості й незмінності часу. Як вважає В. Ерн, кожна перерва часу – це точка, в якій феноменальний і ноуменальний світи «стикаються в реальній взаємодії» [11]. Це – ще не вічність, оскільки людина знаходиться на землі, в умовах географічного простору й астрономічного часу, це – проникнення вічного у часове.

Такою точкою, що призводить до максимальної рівноваги сил земних і небесних, духовного й тілесного, тимчасового й вічного, на думку митрополита Антонія Сорожського, є молитва. Для ефективної молитви, пише він, «треба навчитися справлятися з часом, просто зупиняти час» [9, 322]. Концепція зупинки часу лежить також в основі чернецтва (у монастирі життя людини ніби завмирає). У живописній інтерпретації ця ідея знайшла відображення в іконописі. Дотримуючись християнського вчення про вічність і незмінність надприродного світу, іконописці створювали статичні образи біблійних персонажів – носіїв духовного і вічного, для яких час ніби завмер.

Збігаючись з християнським догматом щодо початку й кінця світу, концепція дискретності часу одночасно вступає у протиріччя з християнською аксіомою стосовно його безперервності. Чи означає, що християнські уявлення щодо нескінченності (що тотожне безкінцевості існування Бога) спростовується цим постулатом?

Св. Григорій Назіанський, розкриваючи на Другому Вселенському соборі сутність Святої Трійці, так визначає свою позицію щодо Бога-Отця: «Докладності же вчення висловлю скорочено: Безначальне, Начало і Суще з Началом – єдиний Бог... Ім'я Безначальному – Отець, Началу – Син, Сущому разом із Началом – Дух Святий: а єство у Трьох єдине – Бог» [3]. Цим твердженням Григорій конститує безначальність існування Бога. Ідея дискретності й безперервності часу лежить також в основі персоналістської метафізики Фоми Аквінського. Головним аргументом на користь безперервності часу він визначає безперервність божественного творіння світу. Отже, у християнській моделі історичного процесу час розглядається у контексті дихотомії мінливості й незмінності, дискретності й безперервності.

З часом у християнстві зв'язаний образ вічності як ознаки трансцендентного буття. В. Соловйов так тлумачить «вічність»: «Це слово вживається в двох зовсім різних сенсах. 1) Воно означає властивість і стан істоти, яка безумовно не підлягає часу, тобто не має ні початку, ні продовження, ні кінця у часі, але містить зараз, в одному нероздільному акті, всю повноту свого буття; така вічність істоти абсолю-

тної. 2) Під вічністю зрозуміло також нескінченне продовження або повторення даного буття у часі; така приймається в багатьох філософських системах вічність світу, що іноді представляється (наприклад у стоїків) як просте повторення у незліченних циклах одного і того ж космогонічного та історичного змісту» [10, 359].

Іоанн Богослов це поняття ототожнює з вічністю існування Бога. В «Об'явленні Іоанна Богослова» Господь говорить про Себе: «Я Альфа й Омега, Перший і Останній, Початок і Кінець» (Об. 22:13). Про незмінність, вічність Бога свідчить також богослов середньовіччя Фома Аквінський [2]. Тобто, за християнською доктриною, Бог – вічний: Він був до початку творіння і буде після того, як все часове перестане існувати.

Отже, в християнстві час тлумачиться в історичному контексті, він одновимірний і незворотний, персоніфікований, мінливий і незмінний, дискретний і безперервний, його вектор спрямований у вічність.

У XVII – XVIII століттях під впливом ідей Декарта, Ньютона, Лейбніца поняття часу набуває нового освітлення: підкреслюється його відносність і суб'єктивність, що має, однак, об'єктивну основу – тривалість. Тривалість зв'язується з божественним задумом, їй відводиться проміжне місце між вічністю як атрибутом Бога і часом. У XIX – XX століттях, коли модернізм скинув із п'єдесталу Бога, а «смерть Бога» стає фундаментальною метафорою постмодерністської філософії, на перший план виходить «філософія процесу» у різних формах (лінійна, циркулярна, нелінійна моделі). Розвиток, еволюція стають ключовими поняттями у науці й філософії. Час співвідноситься вже не з вічністю, а з невпинним породженням нового, тобто з майбутнім.

Як визначає П. Гайденко, вектор сучасної секулярної культури вказує не на вічне, а на майбутнє: «Ні в філософії життя, ні в феноменології, ні в екзистенціалізмі й герменевтиці вже немає спроб осягнути сутність часу з співвіднесенням його з вічністю. Відповідно визначальним модусом часу стає не теперішнє, не момент «тепер» як неподільне, позачасовий початок часу, крізь який, як крізь вікно, видно проблеск вічності, тобто справжнього буття, а майбутнє – те, чого немає» [5, 8]. Отже, в секулярній культурі саме майбутнє починає складати змістовий і організуючий центр потоку часу.

Що ж відбувається у теології? Незважаючи на трансформацію ідеї Бога в епоху постмодерна, у теології категорії часу і простору подовжують грати ключову роль, існуючи як єдиний чотирирівимірний континуум, де часова і три просторові координати створюють спільний хронотоп. Розглянемо як філософські уявлення щодо властивостей простору екстраполюються на християнське вчення. Зупинимось на ключових аспектах, що обумовили християнське сприйняття простору, і, перш за все, на теорії універсуму, в якій відбите християнське осмислення Всесвіту.

Відповідно до концепції Діонісія Ареопагита [6] весь універсум поділяється на два ієрархічні рівні – небесний (херувими, серафими, архангели, янголи тощо) і земний (священнослужителі, віруючі тощо). У межах цієї системи відбувається передача інформації, що виходить від Бога у формі духовного Світла, через небесні чини до віруючих. Світло подолає небесний та земний рубіж і переходить у нову якість, проявляючись у таїнствах Церкви і в художніх образах, символах,

знаках, які покликані збуджувати психіку людей та орієнтувати її для досягнення християнських істин і первообразу. В теорії Діонісія Ареопагита закладено глибинний зміст стосовно єдності дискретності й безперервності простору. Ця ідея знайшла матеріальне втілення в архітектурі та живописі храму.

Як зазначає архімандрит Євлогій (Смирнов), «шлях людини до Бога лежить через храм і його святині» [7, 75]. За християнським уявленням храм є місцем присутності Бога на землі. У Біблії читаємо: «Це ніщо інше, як дім Божий, і це брама небесна» (1М., 28:17). Побудований цей дім за Божим наказом, наголошеним на Синайській горі: «І нехай збудують Мені святиню, – і перебуватиму серед них» (2М., 25:8). Звернемо увагу на той факт, що храм, за визначенням самого Бога, є не оселею, а лише місцем перебування Його серед людей, спілкування з народом, «бо чи ж справді Бог сидить на землі?» (1Цар., 8:27). Отже, перед нами матеріалізація християнської ідеї Бога через архітектурний простір, що існує об'єктивно, поза і незалежно від свідомості суб'єкта.

Уже на зорі християнства в архітектоніку храму почали вміщувати певний богословський зміст, шлях до розуміння якого веде до Апостольських Постанов (III століття). Основоположники християнського гносісу вважали, що храм являє собою образ Всесвіту, який, за давньоюєдейським уявленням, мав вигляд чотирикутного ковчега, що веде людство серед моря гріхів і пристрастей до царства небесного. Як би не був сильним вплив Нового Завіту, не можна не визнати, що ранніхристиянські уявлення про світ, простір і час продовжували розвиватися у старозавітній традиції.

Звернемося до топографії храму. Вступаючи у храм, ви немов залишаєте поза собою землю і вступаєте в земне небо, покидаєте час і вступаєте у вічність. За християнською уявою, кожна частина храмового простору має свою сакральну цінність. В його триплановій композиції закодований глибокий символічний зміст християнської релігії: східна частина (вівтар) символізує «свята святих» – небо, в нього можуть входити лише священнослужителі.

Якщо схід асоціюється з небом, раєм, то захід в уявленні християн, навпаки, є місцем темряви, скорботи, смерті, областю мертвих. Цей погляд існував ще у давніх народів, які пов'язували захід із долиною смерті, що простягалася на захід від Сіона до берегів Мертвого моря. А після того, як на горі Голгофі, що знаходилася на північному заході від Єрусалима, Христос прийняв смерть, для християнської церкви ця сторона світу назавжди залишилася місцем смерті й мук. Звідси стає зрозумілою ідея Отців Церкви щодо західної частини храму (притвору) як символу пекла. Примітно, що звичай розташовувати церкву за віссю схід – захід (уздовж руху сонця) має давні коріння, які сягають глибокої давнини, і пов'язаний із язичницькими обрядами пращурів поклоніння сонцю. Рухаючись із заходу на схід, віруючі проходять шлях від темряви до світла, від гріха до святині й благодаті. У цьому руху відчувається нерозривний зв'язок простору і часу.

Що стосується центральної частини храму, то слід розмежовувати її функціональну й змістову роль: центральна частина із функціональної точки зору являє собою середовище, в якому здійснюється духовний контакт людини з Богом; у змістовому ракурсі – вона утілює образ Всесвіту, в ній сфокусована головна ідея

християнської церкви – соборність людства, бо, як говорить Господь, «Мій дім буде названий домом молитви для всіх народів» (Іс., 56:7). В її архітектурних формах визначається зміст церкви – як Церкви Вселенської, що поєднує всі народи світу «аж до останнього краю землі» (Дії, 1:8).

У центральній дільниці відбувається зіткнення двох просторів – діяльного, в якому проходить ритуальна дія, і споглядального – за вертикаллю, що акцентує увагу на підкупольному просторі як образу небесної сфери. На протилежність осі захід – схід, яка у своїй основі відповідає богослужбній логіці, вертикальна вісь – статична. Вона відбиває основоположний принцип Церкви – спрямованість до неба і Бога. Органічно вливаючись у систему богослужіння, вони створюють тривимірний простір, що символізує єдність неба і землі. Отже, в просторових формах храму втілена християнська ідея тривимірності Всесвіту.

Екстраполяції філософських просторово-часових уявлень на ноуменальний світ особливо чітко простежується у живописі храму. Християнство ввійшло в культуру народу з вже сформованим зводом правил у галузі християнської догматики, культу, організації церкви і художніх норм – канонами, що виникли і сформувалися у нерозривному зв'язку з культовою ідеєю. Народ сприйняв не лише християнську канонізовану іконографічну систему (сукупність сюжетів, правил зображення біблійних сюжетів і персонажів, символіку, атрибути святості тощо), а й канонізовану систему поглядів на живописне зображення та його сприйняття.

Було успадковане православне розуміння культового живопису: з одного боку, як доказу істинності, реальності подій біблійних легенд, що покликані виконувати роль книги для неписьменних, впливаючи на почуття глядачів; з іншого боку, як нагадування про первообраз, який не може бути написаним із живої натури. Художній канон дозволяв подолати ірреальність релігійної ідеї, трансформуючи її в реальні образи. Для передання трансцендентної сутності Христа, Богоматері, святих, ангелів він позбавляв образи тілесності шляхом площинного зображення фігур, нехтуючи їх анатомічною побудовою, що надавало зображенню спіритуалістичного характеру. Їх розміри визначаються не розташуванням у просторі, а релігійним значенням. Умовність зображення підкреслюється відсутністю лінійної і кольорової перспективи, що, на думку богословів, найбільше відображає його метафізичний зміст. В іконі немає глибоких просторових зон, відносно віддалення фігур і предметів ми бачимо лише через те, як одні з них затуляють інші або через їх розміщення на площині за вертикаллю.

Усі ці живописні прийоми, що являють собою структурний каркас релігійного живопису, були наслідком специфіки художнього мислення іконописця, детермінованого антиномією між реальністю образу й ірреальною ідеєю. Вони свідчать про відносність простору; в іконописі простір створюється не стільки із чуттєвого споглядання явищ дійсності, скільки зі споглядання нечуттєвого, ноуменального.

Теоретичним підґрунтям живописної схеми стінопису є ієрархічна структура універсуму Діонісія Ареопагита. Упорядкована система стінопису, що простягається від склепіння, яке символізує небо, до земної зони (нижні реєстри інтер'єру), розкриває ідею просторової бінарності Всесвіту (дискретність – безперервність).

Декор покриває практично всю поверхню інтер'єру храму, втілюючи ідею нерозривності простору й часу. Перед поглядом віруючого проходить в образах і символах вся історія людства в перспективі епох – від початку до кінці її буття, до Страшного суду. Живопис в усій своїй сукупності скасовує чітку межу між реаль-

ним і трансцендентним світами, формує простір, у якому рухається віруючий. Тільки в такому середовищі, спільному для художніх персонажів і віруючого, останній може почути себе співучасником священних подій. У процесі сприйняття живопису встановлюється щільний комунікативний зв'язок: віруючий – твір мистецтва – прообраз.

В основу топографії стінопису закладена ідея часу – історичного або символічного. Кожна із цих концепцій детермінує специфіку сприйняття стінопису. У першому випадку низка сцен ілюструє історичну послідовність подій, у якій є чітко визначений початок і кінець, а також простежується напрямок розвитку оповідання. Інший тип оснований на християнському календарі, в контексті якого храм розглядається як образ святкового циклу, що відбивається в богослужінні. Взаємовідносини між окремими сценами оснований на символічному часі богослужбового кола і порядок оповідань залежить від євангельських читань. Навіть зображення святих певною мірою дотримуються календарного порядку їх пам'яті.

Незважаючи на умовність архітектурних і живописних форм храму, в ньому повною мірою відбилися християнські уявлення про простір: його об'єктивність, тобто існування поза і незалежно від свідомості суб'єкта; абсолютність і одночасно відносність (існування у специфічних для християнства формах); дискретність і безперервність; протяжність; єдність простору і часу; нерозривний зв'язок з рухом тощо).

Отже, аналіз просторово-часової організації в православній культурі показав правомірність екстраполяції існуючих філософських уявлень щодо простору і часу в сферу ноуменальної реальності. Специфіка християнського розуміння просторово-часових форм підтвердила існуючу парадигму щодо множинності форм простору і часу — як фізичних, так і нефізичних.

Література

1. *Августин Блаженный. Исповедь* // Об истинной религии. Теологический трактат / Блаженный Августин. – Мн.: Харвест, 1999. – 1600 с.
2. *Аквинский Фома. Сумма против язычников* / Фома Аквинский. Книга первак; [пер., вступ. ст., ком. Т.Ю. Бородай]. – Долгопрудный: Вестком, 2000. – 463 с.
3. *Богослов Григорий. Слово 42* // Собрание творений: [в 2 т.]. / Григорий Богослов. – Т.1. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С. 710 – 730.
4. *Власов В.Г. Двухтысячелетие христианства и его распространение на Руси* / В.Г. Власов. – М.: Знание, 1992. – 63 с.
5. *Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность: Проблема времени в европейской философии и науке* / П.П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 464 с.
6. *Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С приложением толкований преп. Максима Исповедника* / Дионисий Ареопагит; [пер. с греч., вступ. ст. Г.М. Прохоров]. – [2-е изд., испр.]. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2006. – 464 с.
7. *Евлогий (Смирнов). Храм Божий* / Архимандрит Евлогий (Смирнов) // Журнал Московской патриархии. – 1973. – № 10. – С. 75 – 78.
8. *Кант И. Критика чистого разума* / И. Кант. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.
9. *Сурожский А. Школа молитвы* / Антоний Сурожский, митрополит. – Клин: Христианская жизнь, 2006. – 495 с.
10. *Христианство: Энциклопедический словарь: [в 3 т.]. – Т. 1: А – К; [ред. кол. С.С. Аверинцев (гл. ред.) и др.]. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. — 863 с.*
11. *Эрн В.Ф. Идея катастрофического прогресса: (доклад, читанный в Религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева в марте 1907 г.)* [Электронный ресурс] / Владимир Францевич Эрн. — Режим доступа: http://mf.volsu.ru/sofia/rfn/Idea_catostroph.html

ЕТНІЧНА СИМВОЛІКА У МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ: ПРОБЛЕМИ ТА НАСЛІДКИ ЗАСТОСУВАННЯ

Дана публікація спрямована на визначення ефективності дії рекламних звернень в перенасиченому інформаційному середовищі. Автором проаналізовано умови і наслідки застосування знаково-символьних елементів, притаманних етнічному мистецтву, в рекламі з метою активізації уваги споживачів, досягнення їх прихильності і зосередженості на сприйнятті змісту. З'ясовано причини їх неефективного застосування та заходи, необхідні для запобігання означеній ситуації.

Ключові слова: візуальні комунікації, асоціативний вплив, етнічні знаки, сприйняття інформації, резонанс.

Матеріал представленого дослідження направлено на виявлення умов ефективності впливу рекламних повідомлень в перенасиченому інформаційному середовищі. В результаті дослідження встановлено, що використання знаково-символьних елементів, притаманних тій чи іншій етнічній культурі, з метою активізації уваги споживачів і забезпечення їх лояльності та зосередженості на сприйнятті змісту рекламних повідомлень, в більшості випадків не є ефективним і не сприяє досягненню поставлених цілей. Причини невідповідності умов їх застосування детально проаналізовані в статті.

Ключевые слова: визуальные коммуникации, ассоциативное влияние, этнические знаки, восприятие информации, резонанс.

The material of the present study aims at identifying the conditions of effective impact of advertising messages in saturated information environment. The study found that the use of signs and symbolic elements, characteristic of a particular ethnic culture, to strengthen the attention of consumers and ensure their loyalty, and focus on the perception of the content of advertising appeals, in most cases, is not effective and does not contribute to achieving these goals. The reasons for discrepancies and conditions of their predupredzheniya analyzed in detail in the article.

Key words: visual communication, associative effects, ethnic symbols, perception of information, resonances.

Для посилення впливу та емоційно-образної привабливості рекламних повідомлень щодо товарів і послуг надавачі інформації все частіше вдаються до застосування елементів етнічної культури у різноманітних носіях, в тому числі і на пакуваннях. До чинників, що спричинили означене явище, слід віднести і орієнтацію на вітчизняні ринки, і експерименти з технологіями проектування рекламних звернень, і пошуки самоідентифікації серед значної кількості вже існуючих і добре відомих споживачам торговельних марок.

Натомість, застосовані знаки не завжди справляють на споживачів ті враження, на які розраховували надавачі інформації. Більше того, їхня дія подекуди є прямо протилежною, і замість формування прихильності, лояльного ставлення та посилення споживання товарів і послуг споживачі залишають їх поза увагою.

Аналіз технологій і методів забезпечення рекламного впливу з частковим висвітленням причин їх неефективного застосування знаходимо у працях психологів В. Ценева [11], Г. Голіцина та В. Петрова [5]. Соціологи та маркетологи І. Крилов [7], Джером Джулер [4] пропонують власну точку зору на умови формування візуальних комунікацій. У наукових розвідках Л. Коган [6] та Ю. Нікіщенко [8] розглянуто проблеми функціонування орнаменту в етнічній культурі як засобу комунікації. Серед досліджень виконаних фахівцями з графічного дизайну, автор вважає за необхідне виділити роботи О. Гладун [3], В. Семенова [9], С. Серова [10], в яких з різним ступенем деталізації висвітлюються умови забезпечення асоціативно-образного впливу сучасних візуальних комунікацій. Автором також було здійснено розвідку щодо умов використання традицій українського народного мистецтва у сучасному дизайні пакувань [2]. Але необхідність комплексного врахування дії різновекторних чинників при застосуванні елементів етнічної культури у рекламно-графічній продукції спонукає повернутися до цього питання.

Для з'ясування причин подібного ефекту необхідно зрозуміти, що проектування візуальних звернень і прогнозування результатів їх дії є інтегрованою діяльністю, що поєднує кілька галузей наукових знань. У розв'язанні проблеми посилення ефективності комунікацій беруть активну участь психологи, соціологи, семіотики, культурологи, маркетологи. На жаль, переважна більшість фахівців означених професій не має спеціалізованої образотворчо-мистецької підготовки й слабо уявляє ті візуальні композиційні сполуки, що будуть утворені внаслідок втілення їх порад у реальні форми рекламних звернень. Слід також врахувати, що означені поради прискіпливо вивчаються безпосередньо виробниками, й не завжди знаходять необхідне коректне формулювання у завданні на проектування, адресоване фахівцям з графічного дизайну.

Тож дана публікація *ставить за мету* встановлення об'єктивного погляду на слушні та «шкідливі» поради фахівців означених галузей та віднайдення тих «точок відліку», що є справді значущими для ефективної роботи проектувальників у царині графічного дизайну.

У роботі культуролога Л.М. Коган «Теорія культури» доведено, що застосування етнічних знаків є доречним лише в тому випадку, якщо вони автентично вбудовуються у культурну комунікацію дійсного часу. Водночас автор попереджає: «Якщо знаки втрачають вплив на розвиток особистостей та суспільства, не відтворюють перед сучасниками соціальний досвід минулого, не забезпечують їх духовного спілкування та єднання, то вони перестають виконувати функції носіїв культури, власне, втрачають можливість формувати культуру» [6]. Доповнюючи автора, маємо можливість припустити, що позбавлення знаків соціального досвіду минулого призведе до поступового занепаду самої культури, вихолощення її духовної сутності та впливу на суспільну свідомість.

Водночас, аналізуючи тенденції формування сучасних рекламних звернень, маємо нагоду констатувати випадки нехтування глибинними семантичними характеристиками застосованих графічних елементів. Для ілюстрування означеної ситуації наведемо приклади з вітчизняного інформаційного середовища: оберегові мотиви традиційних українських вишиванок з весільних та святкових рушників друкуються на одноразових паперових серветках та обгортках для туалетного па-

перу; орнаментальні композиції українського бароко, запозичені з старовинних рукописів, перебираються на обгортки для цукерок та тістечок; і вже зовсім двозначно сприймається застосування таких елементів на рекламній продукції господарських миючих засобів.

Означений прояв поєднання «культурних вартостей» призводить до цілої низки питань. Насамперед, чи приносить таке застосування елементів бажаний позитивний ефект? Чи є виробники товарів і послуг настільки наївними, щоб сподіватися на позитивний ефект? Якою є справжня мета максимально некоректного застосування етнічних символів у представленні товарів та пропагування найбільш двозначного закону реклами «Дозволено все, що не заборонено»?

Вочевидь, що естетична, пізнавальна та етична вартість етнічних знаків, застосованих на носіях, поєднуючись з утилітарними властивостями самих носіїв, до певної міри втрачає етичну значущість у соціокультурному просторі, немов би розчинюючись у новому утилітарному призначенні. Виправдання надавачів інформації щодо бажань мотивувати споживачів й активізувати їх увагу у цьому випадку є малопереконливими. Більше того, подібні акції можуть розглядатися як спроба свідомого й навмисного знецінення етнічних вартостей, продовження «духовного геноциду» на новому економічному рівні у вигляді «тихих військових дій».

Якщо ж відкинути теорію свідомого злочину й розглядати означені прояви як масову професійну некомпетентність, варто приділити поглиблену увагу тим чинникам, що від'ємно впливають на механізм формування психічно-емоційного ставлення до інформації, поданої за участю знакових етнічних символів. Для виявлення таких чинників автор вважає доречним проаналізувати механізми сприйняття інформації, встановити умови формування позитивної емоційної реакції, що мала б призвести до відповідних дій споживачів.

У публікації «Екологія знаковсфери» С. Серов згадував про наявність явища резонансу в процесі сприйняття знаково-комунікативних елементів та наголошував на його значущості [10]. Але означена публікація не надавала цілеспрямованого висвітлення механізмів сприйняття інформації, представленої на основі застосування знаково-семантичних елементів та не розглядала умов утворення або уникнення явища резонансу.

Для формування усвідомлень про способи і характер сприйняття візуальної інформації, а також про механізми формування емоційного ставлення до неї, звернемось до відомого з фізики явища резонансу, а також до наукових розвідок фахівців психологічної галузі Г. Голіцина та В. Петрова [5].

Як фізичне явище резонанс (франц. *resonance* від лат. *resono* – відгук) уособлює різке підвищення амплітуди вимушених коливань, що настає при наближенні частоти зовнішнього впливу до деяких значень (резонансних частот), властивих іншим системам (у нашому випадку – споживачам візуальної інформації), які визначаються їх індивідуальними особливостями.

Спираючись на загально визнану теорію квантово-хвильового поширення енергії у матеріальному світі, як звуків, зображень, кольорів та всієї сукупності угруповань на їх основі, немає підстав недооцінювати вплив таких потужних енергетичних джерел, як візуальні комунікації. Згідно з цією самою теорією енергія та інформація уособлюють взаємодоповнюючу єдність, оскільки енергія містить у

собі інформацію та навпаки. Інформація, що подається у сучасних рекламних зверненнях і засобах масової комунікації, створюється з чітко визначеною метою впливу на свідомість споживачів і визнання її нейтральною або свідчити про навмисне зменшення її енергетичного потенціалу є щонайменше наївним.

Проте, визнаючи дієвість візуальної інформації, неможливо залишати поза увагою механізми її реалізації, найбільш ретельно вивчені психологами [5], що дійшли спільного висновку у поглядах на процеси сприйняття. Згідно з цими поглядами наша свідомість структурована подібно до кодів і зберігає інформацію у вигляді певних змістових одиниць – іконів. Така інформація є цілісною, і до її складу входять не тільки логічні параметри, як-то співвіднесення слова або зображення із певним об'єктом, ідеєю або явищем матеріального світу. Натомість ікони здатні зберігати і глибші шари інформаційного змісту: ступінь і характер зв'язку між означеними об'єктами, ідеями або явищами та спонукання до стійкого емоційного ставлення до них [5].

Звідси застосування семантичних знакових зображень, що набули поширення у найдавніших періодах історії, як-то трипільська культура, або у наближених за часом знаково-символічних творах українського ДПМ, призводить до активізації механізмів генетичної пам'яті, що діють подібно до резонансних структур. Проблемність сприйняття спирається у доречність застосування таких знаків у сучасних носіях інформації і полягає в тому, що образи, вкарбовані у заглиблені шари такої пам'яті, викликають стійку емоційну реакцію, подекуди без усвідомлення на логічному рівні її причин.

Аналізуючи значення вербальної та візуальної мовної автентичності української нації, О. Гладун доходить висновку, що мова візуальна (зважаючи на пріоритетність і дієвість візуального передавання інформації сьогодні) нині становить одну з суттєвих категорій самовизначення нації. Дослідниця наголошує: «Ментальність української нації породила притаманну лише їй художню виразність – специфічні образотворчі й формотворчі прийоми висловлення. Ці висловлення складаються у візуальні тексти, що формують гіпер-текст буття українця. Тобто візуальна мова (специфічна знакова система, утворена як система конфігурацій мовних одиниць) залежить від сукупності способу мислення, характерних рис, духовних установок, притаманних окремій нації» [3, 44].

Вочевидь, що такі духовні установки можуть бути порушеними або викривленими через незбіг амплітуди коливань, викликаних у шарах генетичної пам'яті з сучасним функціональним представленням товарів, що є носіями таких знаків. Тобто невважене й непрофесійне застосування семантично-знакових елементів призводить до двобічно негативних наслідків. З одного боку, споживач, свідомість якого неприємно вражена незбігом резонансів, втрачає довіру й будь-яке зацікавлення до представлених в такий спосіб товарів або послуг. Але найгірше те, що його соціальний досвід оновлюється, а оновлюючись, намагається одночасно позбутися генетичної пам'яті як такої, що заважає адаптуватися у сучасності й адекватно сприймати життєво необхідну інформацію.

Часткове й фрагментарне виправдання означеному невігластву (якщо це невігластво) автор вбачає у тривалому за часом зневажливому ставленні до мистецтва взагалі як способу образологічного кодування інформації та цілеспрямованому приниженні значення української культурної спадщини у період колишнього

СРСР. Продовження неусвідомлення у сьогодні навіть такими фахівцями як дизайнери-графіки, покликаними забезпечувати точність і переконливість образного кодування інформації, призводить до формування викривленого інформаційного середовища, в якому замість культурних вартостей зрощується їх антиподи.

Наголосимо: через недоречне застосування знаково-символьних елементів, запозичених з історичних форм декоративно-прикладного мистецтва, викривлюється ставлення або до самих елементів, або до носіїв, що містять такі елементи. А частіше за все, обидва процеси відбуваються паралельно. В якості недоречного застосування тут розглядається не лише нанесення знаків етнічної культури на невідповідні за функцією носії, а також і утворення недолугих композиційних угруповань, комбінування різнохарактерних елементів, з невідповідністю змістового наповнення тієї інформації, що мала бути сформована образологічною мовою.

Інформація – це одночасно і внутрішній сенс знаково-символьних форм, закріплених у свідомості, і ступінь їх організованості у композиційну єдність, що утворює новий змінений стан, не суперечливий тому, що зберігається у шарах генетичної пам'яті. Але одного збігу і не суперечення мало. Для того щоб інформація була насправді дієвою, необхідна її новітність, тобто приріст і посилення змістового наповнення. Якщо ж цього ефекту не настає, свідомість, захищаючи себе від перевантажень, відкидає інформацію як малозначущу. На практичному рівні це призводить до ефекту: «Бачимо, але не помічаємо». Звідси і накреслення знаків, застосованих у візуальних комунікаціях, і способи їх композиційної взаємодії доречно розглядати, насамперед, як нові рівні кодування змісту.

У вогнище проблемної ситуації значною мірою «підпливає» масла тенденція до отримання інформації (в тому числі візуальної) із Інтернет-середовища, де не завжди містяться пояснення щодо змістового наповнення зображень і знаків, які найчастіше пропонуються як «механічний» набір графічних символів, відповідних заданим параметрам пошуку.

Наприклад, в процесі виконання навчальних завдань з дизайну пакувань замовник висловив побажання графічно вирішити серії чаїв, створених на основі суміші цілющих трав, зібраних в екологічно чистих куточках України. Але виробник не хотів повторювати систему представлення, поширену серед цієї групи товарів, і зображувати на пакуванні самі трави. Натомість він прагнув отримати таке композиційне вирішення, яке б за допомогою знаків автентично співвідносилось із давньослов'янською культурою та уособлювало шанобливе ставлення наших пращурів до сил ПРИРОДИ. Крім того, у виробника був намір одержати значну кількість різних варіантів, оскільки сам жодного з відповідних символів ні пригадати, ні порадити не міг.

Звичайно, більшість символів, запропонованих студентами, була запозичена із Інтернет-середовища. Але подальша перевірка їх змістового наповнення та трактування, за спеціальними словниками-довідниками, виявила не тільки невідповідність, а повну протилежність бажаному змістовому наповненню. Достатньо виразні, з графічної точки зору, зображення міфічних істот уособлювали отрутні сили природного зілля, а виключно орнаментальні мотиви не забезпечували необхідного ступеня образного співвіднесення із корисними властивостями лікарських трав. Дивувало те, що необхідні та відповідні змістовому наповненню символи були малознайомими, рідко застосованими й майже не асоціювалися у свідомості із давньослов'янською культурою.

Пояснення означеному явищу легко знайти, якщо згадати, що символи завжди відігравали сигнальну функцію, тобто попереджали про небезпеку та допомагали орієнтуватися у навколишньому світі. Вочевидь, що символи, пов'язані з небезпекою, вкарбовувалися у свідомість міцніше і виділялися нею в першу чергу.

Однак застосування недоречних символів уособлює лише один з чинників, що знижує ефективність впливу рекламних повідомлень. Наступний чинник автор вбачає у невиправданому композиційному поєднанні символів, що мають взаємопротилежний зміст. Крім того, окремим випадком другої тенденції слід вважати повну композиційну дезорганізацію, коли символи бездумно нашаровуються один на один, не утворюючи цілісної змістової єдності. Ілюструвань означеного чинника більше, ніж достатньо. Знаки трипільської культури у сучасних рекламних оголошеннях без сумніву поєднуються з сучасними гротесковими літерами та гелветикою не тільки кириличного, а й латиномовного накреслення, розташовуються поруч із фотографічними зображеннями, що позбавляє спостерігачів довіри до заходів, пропонованих за допомогою подібних «взаємосуперечливих» змістових кодів.

На жаль, побудова і поширення повідомлень, в яких традиційні етнічні знаково-символьні елементи застосовуються доречно, у точній відповідності до змісту, з точним співвіднесенням до культурної комунікації дійсного часу, поки ще не стало тенденцією. Її формування вимагає не тільки поглибленого вивчення та посиленої уваги до розвитку декоративно-прикладного мистецтва, а й нових наукових розвідок щодо умов застосування та розвитку знакових форм, їх адаптації до сучасного комунікативного середовища.

Фахівцям з графічного дизайну слід пам'ятати й враховувати, що сучасні рекламні носії потребують взаємодії кількох типів інформаційних елементів: знаків, реалістичних або стилізованих зображень, умовних технічних позначень та літерно-алфавітних елементів. Без забезпечення стилістичної і композиційної єдності між всіма цими різнохарактерними елементами неможливо досягти єдності змісту, а відтак викликати довіру до змісту інформаційного повідомлення.

Водночас точне й виважене застосування кожного із згаданих елементів у цілісній композиційній структурі дозволяє митцю не тільки забезпечувати широкий спектр емоційно-образного забарвлення, а й варіювати ним у серійній продукції. Поєднання знаків із реалістичними або стилізованими зображеннями надає можливості свідомо реалізувати прийоми гротеску, алогізму і парадоксу, формувати нові змістові контексти. Саме через абстрагованість і алегоризм прихованого змісту навіть прагматично орієнтована рекламна продукція здатна набувати всеосяжності, що незмірно розширює діапазон світосприймань.

Необхідно акцентувати, що правильне розуміння термінів «структура» або «система» інформації для сучасної проектно-графічної діяльності є особливо актуальним. У графічному дизайні маємо розглядати систему як єдність, організовану за допомогою значної кількості елементів в такий спосіб, щоб властивості самих елементів та характер ієрархічних зв'язків між ними відповідали функціональному призначенню. Адже функція інформації полягає у забезпеченні необхідного і бажаного способу впливу, у досягненні чітко передбаченої емоційної реакції. Звідси обов'язковою умовою існування системи є наявність елемента(ів) та структури. Під терміном *елемент* зазвичай розуміють таку складову, що є неподільною в межах якості системи; під терміном *структура* – відносно стабільний упорядкований спосіб зв'язків між елементами, що забезпечує їх цілісність і надає змістового наповнення їх взаємодії.

Наявність у візуальних комунікаціях кількох систем кодування змісту – літерно-алфавітної, зображувальної, образотворчої, знаково-семантичної, колористичної – зобов'язує не тільки коригувати властивості елементів кожної із систем для забезпечення змістової єдності, а й постійно співвідносити властивості різних систем між собою. Звідси кожна з систем (наприклад шрифт), будучи задіяною на вищому рівні структурних зв'язків, набуває властивостей структурної одиниці.

Візьмемо до уваги, що елементи кожної із систем вже впливають на свідомість споживачів на рівні іконічних кодів. Крім того, сам спосіб зіставлення інформації та застосування композиційних зв'язків між кожною із зображувальних систем і між елементами в межах кожної із систем також є інформацією. Звідси маємо одразу декілька розгалужень для подальшого вивчення проблем щодо бажаного характеру кодування й декодування візуальної інформації.

Перша проблема полягає у стилістичній невідповідності елементів кожної із систем до елементів іншої системи та до змісту самого інформаційного повідомлення (або до функцій товару, особливо пакувань). Неузгодженість стильових характеристик елементів різних інформаційних систем, поданих візуально, сприймається свідомістю як інформація з високим рівнем «шуму». Аналогія – дві особи, які рекламують один товар намагаючись перекричати одне одного, подають кожна свою версію переваг. Природно, що явища резонансу у сприйнятті такої інформації не може бути, оскільки сам спосіб представлення викликає зневагу.

З означеної проблеми автентично витікає друга, пов'язана із нею, – структурування змісту та його семантичне співвіднесення із необхідними та бажаними знаковими елементами і образними прийомами подання. Нехтування структуруванням інформації призводить або до збільшення обсягів текстової (необразної) інформації, що має низький рівень показників закріплення у свідомості, або до небажаного асоціативного сприйняття її змістового наповнення, як у наведеному прикладі: «КИЦЮНЯ».

корм для котів

Наступний аспект проблеми композиційної організації полягає у встановленні композиційних зв'язків між різними системами в такий спосіб, щоб уникнути дублювань змістових акцентів, одноманітності та рівнозначності кількох, різних за значенням, елементів візуального повідомлення. Необгрунтоване, непродумане застосування композиційних зв'язків призводить до візуальної тавтології, до наявності кількох змістових акцентів або в межах однієї із систем, або між різними системами.

Природно, що явища резонансу у сприйнятті такої інформації не можна досягти, оскільки сигнали, що потрапляють до свідомості, взаємознищують один одного. Новітність інформації, що утворюється внаслідок порівняння нових знань з вже існуючими, виявляється рівною нулю. Очевидно, що з цього значення приріст інформації не формується, отже, свідомості нема що фіксувати. Причини невідповідності бажаного сприйняття змісту дійсному узагальнено виглядають просто – відсутність відповідних резонаторів, тобто носіїв інформації, налаштованих на передавання й відтворення заздалегідь обміркованого й точно виваженого змісту. Інформаційний обмін, в тому числі і у рекламних комунікаціях, в цьому сенсі все більше наближається до точних наук, де випадкові елементи та їх композиційні сполуки не здатні забезпечити бажаного характеру впливу.

З наведеного зробимо висновок, що негативне сприйняття рекламних звернень, побудованих із застосуванням автентичних для української культури знаково-символьних елементів, викликане низкою причин, серед яких найвагомішими є незбіг резонансів, викликаних генетичними шарами пам'яті та їх новітнім соціальним трактуванням, представленим як додаток до низьковартісних товарів. Негативний вплив такого поєднання додатково посилюється через оновлення соціального досвіду як механізму адаптації до сучасності, що потребує заміни глибинних структур генетичної пам'яті як такої, що заважає адекватно сприймати побутову інформацію.

Наступною причиною є невідповідність композиційної організації інформації змістовому наповненню візуальних звернень; відсутність структурування різнохарактерних елементів на рівні системи; необґрунтоване поєднання взаємозаперечливих змістових кодів та тавтології знакових мовних одиниць.

Власне сутність встановлених проблем проектування полягає у відсутності спеціальних методик аналізу візуальних творів, апробованих і адаптованих відповідно до змісту графічно-проектної діяльності, що ґрунтується на застосуванні механізмів образно-логічного кодування інформації. Натомість, можливості щодо посилення дії інформаційних повідомлень та досягнення більшого ступеня автентичності змісту вбачаємо у одночасному застосуванні не тільки знаково-символьних традиційних елементів етнічного мистецтва, а у їх аналітичному відборі та варіативному застосуванні у поєднанні із самими принципами композиційного поєднання елементів у історично сформованих аналогах.

Література

1. *Барт Р.* Риторика образа / Ричард Барт. – Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 312 с.
2. *Божко Т.О.* Використання традицій українського декоративно-прикладного мистецтва у сучасному дизайні пакувань: матеріали до науково-практичної конференції: «Народні традиції у декоративно-прикладному мистецтві» / Тетяна Олександрівна Божко. – К.: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2006. – С. 30–34.
3. *Гладун О.* До проблеми візуальної мови графічного дизайну України / О.Гладун // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. праць; [за ред. В.Я. Даниленка]. – Х.: ХДАДМ, (Мистецтвознавство, архітектура). – 2009. – №5. – С. 42-46.
4. *Джером Джуллер А.* Креативные стратегии в рекламе: [пер с англ. Т. Виноградовой, Л. Царук]. / Джером Джуллер, Бонни Л. Дрюниани. – СПб.: Питер, 2003. – 384 с.: илл.
5. *Голицын Г.А.* Гармония и алгебра живого / Г.А. Голицын, В.М. Петров. – М.: Знание, 1990. – 128 с. – (Естественнонаучный факультет).
6. *Коган Л. Н.* Теория культуры / Л.Н. Коган. – Екатеринбург, 1993. – 326 с.
7. *Крылов И.* Маркетинг (Социология маркетинговых коммуникаций) / И. Крылов. – М.: Центр, 1998. – 297 с.
8. *Нікішенко Ю.І.* Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України (на матеріалах ХІХ – початку ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю.І. Нікішенко. – К.: ДАКККіМ, 2004. — 21 с.
9. *Семёнов В.Б.* Товарный знак: битва со смыслами / Валерий Семенов. – СПб.: Питер, 2005. – 256 с.: ил. – (Серия «Маркетинг для профессионалов»).
10. *Серов С.И.* Экология знаковосферы. «Пятая стихия»/ Сергей Иванович Серов. – Харьков: Авеста, 2001. – С.97.
11. *Ценев В.* Психология рекламы / Вит Ценев. – СПб.: Нева, 2009. – 96 с.

ПОТЕНЦІАЛ КУЛІНАРНИХ ТУРІВ У КОНТЕКСТІ СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ТУРИЗМУ

У статті аналізується гастрономічний (кулінарний) туризм, пов'язаний з ознайомленням виробництва, технологією приготування та дегустацією національних страв та напоїв, а також кулінарними традиціями народів світу.

Ключові слова: кулінарний туризм, винно-гастрономічний туризм, гурман-тури, гастрономічний туризм.

В статье анализируется гастрономический (кулинарный) туризм, связанный с ознакомлением производства, технологией приготовления и дегустацией национальных блюд и напитков, а также кулинарными традициями народов мира.

Ключевые слова: кулинарный туризм, винно-гастрономический туризм, гурман-туры, гастрономический туризм.

The article analyzes the gastronomic (culinary) tourism associated with an introduction of production technology of preparation and tasting of local food and drinks, as well as culinary traditions of the peoples of the world.

Key words: culinary tourism, wine-gastronomic tourism, gourmet tours, gastronomic tourism.

Зростання потреби сучасної людини в подорожуванні дає підстави визначати туризм як соціальний «номадизм». У літературі за останні роки цей термін набуває поширення і під ним розуміють інтелектуально-екзистенціальне кочування людини як самодостатнього суб'єкта, постійне переміщення без кінцевого місця призначення. Сучасний номадизм віддзеркалює зростаюче прагнення людини до самореалізації, рекреації своїх духовних і фізичних сил [4, 211–215]. Задовольнити таке прагнення здатен туризм, в тому числі і кулінарний, або гастрономічний.

Важливість кулінарного туризму полягає в здатності розпредметити ціннісно-смісловий універсам культури окремих народів і в такому ракурсі постає як один із засобів активізації крос-культурної комунікації, саме є проявом міжкультурних контактів і як такий сприяє встановленню багатовекторних комунікаційних зв'язків. Внаслідок різноманітних культурних контактів відбувається обмін ментальними, духовними і матеріальними цінностями, досвідом на міжособистісному, етнічному, державному та загальноцивілізаційному рівнях.

Аналіз наукової та фахової літератури свідчить про активне науково-практичне опрацювання даної проблеми в Україні. В дослідженнях А. Бусигіна, Е. Маслова, І. Комарницького, В. Федорченка, Т. Божук, Л. Прокопчук розглядаються історико-культурний контекст розвитку цього виду туризму, особливості створення регіональних туристичних продуктів на основі національної кухні та кулінарних традицій.

Відзначимо, що в сучасній туризмології немає єдиного термінологічного визначення цього виду туризму. Зустрічаються терміни кулінарний туризм, винно-гастрономічний туризм, гурман-тури, гастрономічний туризм.

Слушною є точка зору Д. Басюк, яка вважає найбільш вичерпним поняття *гастрономічний туризм*, який є похідним від терміна гастрономія (з грец. γαστήρ – шлунок), – наука, що вивчає зв'язок між харчуванням та культурою і відноситься до галузі соціальних дисциплін. Тоді як кулінарія (лат. *culīna* – кухня) є галуззю прикладної діяльності, пов'язаної з приготуванням їжі, що включає комплекс технологій, обладнання та рецептів і є частиною гастрономії [1]. Тобто гастрономічний туризм – вид туризму, пов'язаний з ознайомленням з виробництвом, технологією приготування та дегустацією національних страв і напоїв, а також з кулінарними традиціями народів світу.

Тури для гурманів, поціновувачів вишуканих страв різних народів світу з'явилися в останні десятиліття минулого століття, хоча перші шанувальники подібних страв відомі ще з давніх часів. Однак кулінарний туризм як самостійний напрям туристичної діяльності з'явився зовсім недавно.

Сам термін *кулінарний туризм*, яким сьогодні послуговуються в багатьох країнах, ввів в обіг професор університету в Огайо Лусі Лонг. Але вже сьогодні це поняття стало використовуватися на практиці формування туристичних продуктів майже в усіх країнах світу.

У 2001 р. Ерік Вольф написав першу статтю про кулінарний туризм в світі, пізніше він розвинув цю тему в першій книзі Міжнародної організації кулінарного туризму. У 2003 р. Ерік Вольф заснував Міжнародну асоціацію гастрономічного туризму (The International Culinary Tourism Association), яка надає широкий спектр переваг для своїх членів: навчання, розвиток і просування. Маніфест Міжнародної асоціації кулінарного туризму відображає здатність людини пізнавати культуру країни через її національну кухню: «Їжа – це квінтесенція нації, її характеру та історії». Асоціація пропонує наступні докази на підтримку зростання популярності кулінарного туризму:

- число споживчих запитів, отриманих через веб-сайт асоціації кулінарного туризму, продовжує зростати і фактично зрівнялося з кількістю, досягнутій у 2008 р;

- число веб-сайтів, орієнтованих на залучення туристів у ресторани, зросло від дюжини, зафіксованої в 2003 р., до 173 на сьогоднішній день;

- кількість туроператорів кулінарного туризму виросла від декількох в 2003 р. до 150 на сьогоднішній день;

- понад 16000 вишуканих екзотичних страв було зафіксовано асоціацією, починаючи з 2003 р. [5].

У 2006 р. був створений Міжнародний інститут кулінарного туризму, який курирує освітні та навчальні компоненти програм Міжнародної асоціації гастрономічного туризму.

Широкий розвиток кулінарного туризму привів до створення турфірм, що спеціалізуються на міжнародному кулінарному туризмі, наприклад «Gourmet on Tour» (США), «The International kitchen» (Великобританія), «Gourmet Getaways» (Італія), незважаючи на те, що Міжнародна асоціація кулінарного туризму

з'явилася в США, законодавцями в генеруванні ідеї гастрономічних турів все-таки вважаються італійці, які вдало поєднали торговельні і технологічні виробництва із залученням туристів під знаком смачної і здорової їжі. Наприклад липнева програма кулінарних заходів у найменшому регіоні країни – мальовничій області Валле Д'Аоста виглядає так: свято підсмаженого на вертелі молочного поросяти в Іссонь (11–12 липня), свято дичини у Сен-Нікола (18–20 липня), ярмарок Exposition du Jambon de Bosses (11–13 липня в Бос), присвячений сиров'яленій шинці; свято чорного хліба в Перлоце (20 липня). Випечений у дров'яній печі хліб подають з підсмаженим на решітці м'ясом, асорті з ковбас і м'ясних виробів, полентою з козлятиною і сирами. З 18 по 20 липня в Олломоні проходить свято Feta a l'Apo, на якому готують різноманітні страви з м'яса осла. З 25 по 27 липня в Вальпелліне проводиться свято традиційної страви «Сеппа а ла Вапелененце» – селянського супу з хліба і сиру фонтіна (нарізані скибочками хліб і сир шарами викладають на деко, пропитують бульйоном і готують у печі).

Кулінарні туристи представлені наступними категоріями населення:

- туристи, яким набрид звичайний туризм;
- туристи, які хочуть внести різноманітність у свій раціон;
- гурмани;
- туристи, чия робота пов'язана з приготуванням та вживанням їжі;
- представники туристичних компаній, зацікавлені в організації власних гастротурів.

Отже, цільова аудиторія кулінарного туризму включає в себе:

- туристів-гурманів;
- туристів, які використовують кулінарний туризм з метою навчання та отримання професійних навиків (кухарі, сомельє, ресторатори, дегустатори);
- представників тур-фірм, які подорожують з метою вивчення даного напрямку туризму;
- туристи, які бажають поглибитися в культуру країни за допомогою вивчення національної кухні.

Кулінарні тури поділяються на два види: сільські (так звані «зелені») і міські. Їх принципова відмінність полягає в тому, що, вирушаючи до сільської місцевості, турист прагне спробувати екологічно чистий продукт, без будь-яких добавок. Наприклад, «зелені» тури пропонують збирання лісних ягід, овочів і фруктів, полювання на трюфелів або прогулянку по дорогах виноробства.

Міський кулінарний тур включає в себе відвідування кондитерської фабрики, ковбасного цеху та ресторанчика, в якому пропонується делікатесне блюдо, виготовлене в цеху.

Крім того, існують тури, які знайомлять не з різними стравами однієї місцевості, а з однією стравою в різних місцевостях. Це досить знамениті французькі, болгарські винні тури, що пропонують прогулянки по виноградниках, збирання винограду, дегустацію вин. В Україні пропонуються знамениті борщі; сирні тури до Голландії, Швейцарії, Італії, де можна покуштувати сорти кращих сирів, відвідати сирний ярмарок; пивні тури по Німеччині, Австрії, Чехії, Бельгії, які пропонують не

тільки різноманітність напою, але й відвідування пивоварень, знаменитих пивних барів і фестивалів; чайні тури по Японії, Китаю, Індії, Шри Ланці ь проводять збирання різних сортів чаїв, чайну церемонію – ритуал процесу заварювання чаю і чаювання, поширений в азіатських країнах, для європейців – це родзинка туру; кавові тури по Ефіопії, Еритреї з відвідуваннями кофейної церемонії – процес приготування кави та кавування, поширений в арабських країнах.

Слід зазначити, що практично будь-яка країна має потенціал для розвитку у себе кулінарного туризму, адже в кожній з них своя неповторна національна кухня, свої традиції гостинності.

Так, у Японії туристам пропонують під керівництвом кулінарного гіда купити продукти для суши, які потім будуть приготовлені у присутності туриста кращими кухарями.

У кулінарному туризмі існують різні напрямки, що сформувалися для задоволення побажань туриста. Наведемо класифікацію кулінарних турів за кількома ключовими критеріями, такими як специфіка місцевості, мета поїздки або бажання спробувати певний напій або страви (див. таблицю). Всі ці особливості повинні враховуватися при складанні гастрономічного туру, щоб найкращим чином відповідати очікуванням цільової аудиторії.

Класифікація кулінарних турів

Ознака класифікації	Підвид	Особливості	Вид туристської діяльності, характер відвідуваних підприємств	Країна
1	2	3	4	5
Спрямовані на сільське або міське середовище	Сільський або «зелений»	Вирушаючи в сільську місцевість, турист прагне спробувати екологічно чисті продукти, що не мають ніяких добавок	збір лісних ягід, овочів і фруктів, полювання на трюфелів або прогулянку по дорогах виноробства	Всі країни, де є кулінарний туризм
	Міський	Відвідування ресторанів з дегустацією делікатесних і фірмових страв	Відвідування промислових або сервісних підприємств – кондитерських фабрик, маленьких ковбасних цехів та ресторанчиків при них	Всі країни, де є кулінарний туризм

Закінчення таблиці

1	2	3	4	5
За видом конкретного продукту або напою	Винні	Під час туру турист знайомиться з різними сортами одного і того самого продукту в різних регіонах місцевості	Відвідування виноградників та екскурсії на виноробні господарства з дегустацією вин	Франція, Італія, Іспанія, Кіпр, Греція, Португалія, Австрія, Україна (Крим, Закарпаття, Одеса), Грузія, Угорщина, Швейцарія
	Пивні		Відвідування пивоварень, як великих, так і домашніх, дегустації	Німеччина, Австрія, Чехія, Бельгія, Україна (Чернігів, Київ, Запоріжжя, Дніпропетровськ)
	Сирні		Відвідування заводів і сирних льохів, дегустації	Голландія, Швейцарія, Італія, Україна (Закарпаття)
	Шоколадні		Відвідування шоколадних фабрик, дегустації	Іспанія, Франція, Італія, Англія, Бельгія, Швейцарія, Україна (Львів, Київ)
	Чайні		Відвідування чайних плантацій, фабрик з розфасовування продуктів збирання	Японія, Китай, Шри Ланка, Грузія, Абхазія, Україна (Харків)
	Кавові		Відвідування кавових плантацій, фабрик з розфасовування продуктів збирання	Бразилія, Індія, Італія, В'єтнам, Колумбія, Перу, Гватемала, Ефіопія
За ціллю подорожі	Культурно-пізнавальні	Туристи їдуть з пізнавальною і розважальною метою	Відвідування різних екскурсій і дегустацій	Всі країни, де є кулінарний туризм

За кордоном користуються попитом послуги на кулінарні тури як індивідуальні, так і групові. Залежно від виду заявки туриста і від способу організації продажу тури можуть бути індивідуальні (замовлені), пакетні і інклюзив-тури.

Індивідуальний тур формується туристичними підприємствами на індивідуальній основі з урахуванням персональних запитів клієнта і за безпосередньої його участі.

Пакетний тур – серійний тур, який пропонує в широкий продаж за нижчою ціною і включає в себе тільки чотири обов'язкові базові елементи: туристичний центр, транспорт, послуги розміщення, трансфер.

Інклюзив-тур – жорсткий, заздалегідь спланований набір послуг, зорієнтований на певний вид туризму. Відрізняється єдиною для всіх програмою, єдиним графіком подорожі.

Індивідуальні тури надають туристу більше незалежності і самостійності, але вони дорожчі, тому що такі види послуг як внутрішні транспортні маршрути, послуги гіда і деякі інші послуги турист оплачує повністю, на відміну від групових турів, де ціна розбивається на всіх членів групи. Це багатоваріантний тур.

Кулінарний туризм не можна віднести до масового, оскільки цей вид туризму відносно молодий і нерозвинений, тому більша частина поїздок представлена у форматі саме індивідуальних турів, що впливає на ціноутворення.

Організація індивідуального гастрономічного туру має ряд особливостей, пов'язаних зі специфікою даного виду туризму. При організації кулінарного туру потрібні детальне вивчення ресторанного ринку приймаючої країни та ретельний відбір закладів громадського харчування, що надають оптимальний набір якісних послуг харчування і певне меню за адекватною для кожної категорії споживачів ціною. Важливим є зовнішнє оформлення меню, більше того, слід передбачити, що зразок меню може бути обов'язковим сувеніром відвіданого ресторану. При вивченні меню такого ресторану необхідно приділити особливу увагу тому, щоб у ресторанах з національною кухнею були блюда саме національної кухні, а це вимагає наявності меню, що включає в себе традиційні страви та напої, високої якості їх приготування, і передбачає, що обслуговуючий персонал ресторанів, включених в проект кулінарного туру, повинен володіти іноземними мовами та необхідною інформацією про страви, напої і продукти, з яких вони приготовлені. Офіціанти практично повинні виконувати додаткову роль кулінарних екскурсиводів. Також необхідно виділити місця, де туристи могли б придбати гастрономічні сувеніри та продукти, якими славиться дана місцевість.

Отже, кулінарний туризм включає в себе наступні види:

- ресторанний тур – подорож, яка складається з відвідування найвідоміших та популярних ресторанів, які відрізняються високою якістю, ексклюзивністю кухні, національним спрямуванням;

- тур сільською місцевістю – тимчасове перебування туристів у сільській місцевості з метою дегустації її кухні та продуктів, які виробляють у даному регіоні. Може також включати в себе сільськогосподарські роботи;

- гастрономічна тематика (виставки, ярмарки, шоу тощо), наприклад відвідання «Томатіни» в Іспанії – тур, який містить відвідання екологічно чистих господарств та виробництв, ознайомлення з продуктами та їх виробництвом (Франція, Німеччина, Великобританія, США, Швейцарія). В Україні – це Фестивалі «борщу», «сала» (Слобожанщина, Закарпаття);

- освітній тур, метою якого є навчання в спеціальних закладах кулінарного профілю відвідування курсів та майстер-класів;

- комбінований тур – поєднує риси попередніх кулінарних турів.

Потрапивши в іншу країну, варто пам'ятати, що їжа з використанням певних приправ, продуктів, які є досить безпечними для здоров'я місцевого населення, може погано вплинути на самопочуття туриста (наприклад надлишок спецій порушує роботу шлунку, велика кількість солі – підвищити артеріальний тиск тощо).

Щоб уникнути неприємних ситуацій, варто замовити спеціалізований тур. Під час кулінарних турів турист може: відвідати ресторани національної кухні; взяти участь у кулінарних фестивалях; ознайомитися з історією та рецептурою національної кухні відповідно до сезонів; взяти участь у приготуванні національних страв.

Кулінарний туризм має специфічні риси, а саме: умови для розвитку кулінарного туризму, які мають абсолютно всі країни, що є унікальною відмінною рисою даного виду туризму; не носить характер сезонного відпочинку, для будь-якого часу року можна підібрати відповідний тур; тою чи іншою мірою є складовим елементом всіх турів. Але на відміну від інших видів туризму ознайомлення з національною кухнею стає головним мотивом, метою та елементом кулінарної подорожі; просування місцевих господарств і виробників продовольчих товарів – невід’ємна складова будь-якого кулінарного туру.

Кулінарний туризм надає змогу не тільки ознайомитися з кулінарними традиціями певної країни, з укладами матеріальної культури народу, елементами його фольклору і традиційними способами виробництва продуктів харчування, а й доторкнутися до її історичного минулого.

Кулінарна спадщина є частиною туристського досвіду. Крім того, існує шлях поглибленого вивчення традиційної кухні в розумінні та інтерпретації соціальних, культурних, комерційних, технологічних, економічних і оздоровчих контекстів. Також слід зазначити, що аспект харчування в туризмі має виражений етногеографічний підхід, оскільки їжа цікавить туриста не стільки з точки зору технології її приготування, скільки як явище побутової культури, що розвивається за певних географічних умов. Національна кухня знаходиться в тісному взаємозв’язку з іншими аспектами життя, які відображають взаємини людей у суспільстві, норми і форми поведінки, традиційні для даної нації. Кулінарний туризм є важливим чинником позитивної глобалізації сучасного соціуму, який сприяє перетворенню протистояння культур у їх діалог, збереженню природної та культурної спадщини.

Література

1. *Басюк Д. І.* Інноваційний розвиток гастрономічного туризму в Україні / Д. І. Басюк // Наукові праці НУХТ. – 2012. - № 45. - С. 128-132, 155.
2. *Биржаков М.Б.* Введение в туризм: учебник для студентов высших учебных заведений / М.Б. Биржаков. – [8-е изд.]. – М. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Герда», 2006. – 510 с.
3. *Гордієнко К.Д.* Економічний тлумачний словник. Понятійна база законодавства
4. *Ильина Е.Л.* Туроперейтинг: учебник / Е. Л. Ильина. – М.: Финансы и статистика, 2008. – 480 с. – С. 211–215.
5. Кулінарний туризм становиться популярнее во всем мире [Електронний ресурс] – Режим доступа: <http://www.tourism-review.ru/culinary-tourism-growing-rapidly-around-the-world-news3184> – Название с домашней странички Интернета.
6. *Сокол Т.Г.* Основи туристичної діяльності: підручник / Т.Г. Сокол; [за заг. ред. В.Ф. Орлова]. – К.: Грамота, 2006. – 264 с.
7. Україна у сфері економіки / К.Д. Гордієнко. – [2-е вид.]. – К.: КНТ, 2007. – 360 с. – С. 3.

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ МЕЦЕНАТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ РЯБУШИНСЬКОГО В КУЛЬТУРНОМУ РОЗВИТКУ РОСІЇ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті розглянуто благодійну і меценатську діяльність Миколи Рябушинського та його роль у культурному розвитку Росії (кінець ХІХ – початок ХХ століття). Особливу увагу приділено меценатській діяльності у формуванні світових мистецьких колекцій та у виставковій діяльності Росії.

Ключові слова: мистецтво, колекціонер, меценатство, колекції, мистецькі зібрання, пам'ятники старовини.

В статье рассмотрено благотворительную и меценатскую деятельность Николая Рябушинского и его роль в культурном развитии России (конец ХІХ – начало ХХ века). Особое внимание уделено меценатской деятельности в формировании мировых художественных коллекций и в выставочной деятельности России.

Ключевые слова: искусство, коллекционер, меценатство, коллекции, художественные собрания, памятники старины.

Charitable and patronage activity of Mykola Riabushynskyy and his role in the cultural development of Russia (late ХІХ – early ХХ century) were studied. Particular attention was paid to the patronage activity's influence on shaping the world art collections and exhibition occupation in Russia.

Key words: art, collector, patronage, collections, art collections, old relics.

У зв'язку із змінами, що сталися на рубежі століть в економічному і духовному житті суспільства, приватна благодійність і меценатство знову стали актуальними в культурному розвитку сучасної Росії. Важливу роль у відродженні меценатства на рубежі ХХ – ХХІ століть зіграли традиції, закладені в кінці ХІХ – на початку ХХ століття меценатами «Золотого століття» російської благодійності Третьяковим, Морозовим, Щукіним, Солдатенковим, Мамонтовими, Бахрушиним та іншими російськими купцями, фабрикантами, банкірами і підприємцями.

За останні двадцять років в історіографії активізувалося вивчення меценатської діяльності в Росії. Особливості меценатства в російській культурі досліджували Н.Г. Думова [2], А. Аронов [5], П.А. Буришкін [3], Н.А. Боханов [6], Я.П. Тарасенко [4], приділяючи увагу, головним чином, аналізу діяльності колекціонерів та меценатів Росії другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

Дослідження діяльності московських меценатів здійснив Олександр Лінков. У своїх роботах він розглядав історію козацтва, російський «срібний вік», зібрав унікальні архівні матеріали по персоналіях більш ніж двох тисяч людей, які внесли великий вклад у розвиток російської культури. Особливу увагу приділив російським меценатам та колекціонерам: Саві Морозову, Сергію Щукіну, Павлу Третьякову, Миколі Рябушинському і ще ста московським меценатам та колекціонерам, які багато зробили для Москви та розвитку російської культури [1].

Павло Афанасійович Буришкін до революції був відомим промисловцем, членом ради газети П.П. Рябушинського «Ранок Росії» та замісником московського міського голови. Це дало йому унікальну можливість написати коротку історію московського купецтва «не з боку, а зсередини». У цій роботі викладається історія 38 найвідоміших купецьких родин Москви і йде мова про соціальну та благодійну діяльність суспільства [3].

«Мені довелося бути свідком, – писав П.А. Буришкін, – і учасником життя торгово-промислової Москви у самі відповідальні роки: з 1912 по 1918. Свідком я був і раніше, по суті кажучи, з тих пір, як себе пам'ятаю, а з 1904 року я вже міг систематично стежити за московським громадським життям...» [3].

Мета даної статті – дослідити особливості меценатської діяльності Н. Рябушинського та його вплив на культурний розвиток Росії кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Феномен меценатства в культурному розвитку Росії має давню історію та багатий яскравими прикладами, що дозволяє виявити очевидну спадкоємність добрих діянь, витоки і тенденції російського меценатства. Союз підприємництва та благодійності переконливо простежується на прикладі багатьох відомих купецьких династій.

Сім'я Рябушинських була добре відомою в Москві. До двадцятип'ятирічного ювілею «Товариства мануфактур П.М. Рябушинського з сім'ями» було випущено спеціальне ювілейне видання – складений Товариством «короткий нарис його діяльності в історичному зв'язку трьох поколінь, які безперервно створювали нашу торгово-промислову справу». Книга називалася «Торгова і промислова справа Рябушинських» і була віддрукована на прекрасному папері, забезпечена безліччю фотографій. У ній докладно розповідалася історія сходження потужного клану московських капіталістичних магнатів.

Так, у другій половині ХV століття преподобний Пафнутій заснував чернечу обитель в мальовничій місцевості на березі річки Протва, в трьох верстах від Боровська. Царі, які були прихильними до Пафнутьєвського монастиря, щедро дарували йому села, пустки, угіддя. Звідусіль стікалися до монастиря прочани, осідали на оточуючих його землях, населяли розміщені навколо його стін слободи – Висоцьку, Рощинську і Ребушинську. Після смерті Петра I управління земельними володіннями монастирів було передано у відання заснованої при Синоді колегії економії, і згодом селяни, які жили на монастирських землях (що перейшли в 1767 р. за указом Катерини II у власність держави), стали називатися «економічними». З економічних селян Ребушинської слободи і вели свій рід брати Рябушинських. Прапрадід Денис Кондратьєв служив у господарстві Пафнутьєвського монастиря склярем. Сина його Якова називали «скляр». Прізвище Ребушинські існувало в слободі і на початку ХХ століття, і всі його носії були нащадками двох старших синів Якова. Малий земельний наділ, отриманий після передачі монастирських володінь державі, не давав можливості утримувати подальше зростання сім'ї (у Якова було семеро дітей). Сам Яків зі старшими синами заробляв різьбленням по дереву, а дружина його Євдокія – дрібною торгівлею (вона скуповувала по селах зв'язані бабами панчохи і перепродувала їх у Боровському). Два молодших сина ще хлопчиками були віддані в торгівлю. Тоді найменшому в сім'ї Михайлу було 12 років. А вже через чотири роки, у 1802 р., він записався у третю гільдію московського купецтва і почав самостійне торговельну діяльність у полотняних рядах Гостинного двору.

Михайло Яковлев отримав у 1820 р. у магістрату дозвіл іменуватися Ребушинським (за місцем народження). З роками це прізвище змінилася на Рябушинський, але Михайло Якович до останніх днів підписувався по-старому – з буквою «е».

Михайло ще з дитинства багато працював. Цілий день він проводив у головному торговому московському центрі, де можна було купити все – від швейної нитки до перлів і діамантів, від склянки квасу до модного фрака, від записної книжки до соболю шуби. Лавки не опалювалися, світла в них, окрім денного, не було, навіть свічки не запалювали – боялися пожежі. У морозні зими в крамницях була така холоднеча, що чорнило в чорнильницях зверталося в чорний лід. Купці сиділи у важких довгих до підлоги шубах, підперезані для тепла поясами. Харчувалися тут же, біля своїх крамниць. Їжу купували у рознощиків [2, 189].

І так день за днем довгі роки. У 1824 р. Рябушинський взявся за самостійну торгівлю, пішовши з посади прикажчика. Ще через п'ять років, підкопивши капіталець, він зміг придбати для своєї сім'ї будинок з великим садом і двором у Замоскворіччі, в Голутвінському провулку. А в 1844 р., після смерті купця Сорокованова, відкупив у спадкоємців за тисячу рублів крамницю.

Онуки видали в 1913 р. книгу «Торгова і промислова справа Рябушинських», в якій так пояснювали успіхи діда на комерційному поприщі: «Михайло Якович належав до невеликого поки прошарку людей, для яких не влада, слава і гроші є метою життя, а справа, яку вони взялися вести. Він належав до того типу людей, який в Західній Європі створив буржуазію. У нас, як у країні ще малокультурній, що володіє меншим числом творчих сил в області матеріального блага, цей тип найбільш часто зустрічається у селі в вигляді “господарського мужика” ... Таким “господарським мужиком” і був М.Я. Рябушинський в галузі торгівлі».

Завзято, крок за кроком, прагнучи до наміченої мети, збирав він багатство. Ні в чому не міняв скромний спосіб життя сім'ї, не дозволяв собі збільшувати особисті витрати. Весь неухильно зростаючий прибуток вкладав у подальший розвиток своєї справи. Трудився Михайло Якович «до сьомого поту», всі господарські справи по дому, турботи про сім'ю, про дітей (трьох синів і двох дочок) переклав на плечі дружини. До дітей ставився суворо, з ранніх років тримав їх на побігеньках при крамниці, до навчання їх особливо не примушував – достатньо, щоб вміли читати і писати. З 14 років Павло служив хлопчиком у крамниці батька, який готував його собі в наступники.

Павло Михайлович був незамінним помічником батька в справі, під його керівництвом енергійно займався організацією фабрик і розширенням торгівлі. Молодший його брат Василь зосередився на техніці торгових операцій.

Варто звернути увагу на те, що М.Я. Рябушинський і його дружина були старообрядцями, тієї ж віри дотримувалися і їхні діти. Віра батьків мала значний вплив на формування особистості у підростаючого покоління. Але наприкінці миколаївської епохи уряд провів низку заходів проти торговельної діяльності старообрядців, маючи намір таким чином насильно примусити їх до переходу в єдиновірство.

Незважаючи на всі заходи, серед старообрядців залишилися лише найнепохитніші, по духу рідні фанатичним розкольникам часів Хованщини. У їх числі була і сім'я Рябушинських. Павло Михайлович на все життя залишився стійким прихильником батьківських вірувань. У 1886 р. він був у числі 30 виборних московських купців-старообрядців (разом з К.Т. Солдатенковим, Т.С. Морозовим та іншими), які підписали прохання Олександрю III про дозвіл влаштовувати в старообрядницьких каплицях вівтарі.

Ситуація незабаром змінилася, торговельна справа Рябушинських у Москві процвітала, для цього було куплено нове приміщення в Чіжовському подвір'ї, а старі, тісні лавки продані. З часом справа розросталася, розширювалося і коло знайомств. Молодий Рябушинський завів приятелів з музичного і літературного світу, любив запрошувати в гості артистів Малого театру.

Завоювавши серед московських купців чималий авторитет, Павло Михайлович примкнув до так званої прогресивної частини купецтва. Його постійно висували на виборні посади – то в різного роду комісії, то в члени комерційного суду, то у виборні Московського біржового товариства тощо. П. Рябушинський був одним із самих діяльних учасників різних акцій московського купецтва 60 – 80-х рр. минулого століття. «Хоча і не здобув освіти, але здатний засвоювати суть справ і взагалі вельми тямущий і стійкий», – так було охарактеризовано Павла Михайловича в мемуарах голови Московського Біржового комітету Н.А. Найдьонова.

Думова Н.Г. писала у своїй роботі «Московські меценати», що капітал в родині був значний. Деякий відсоток з нього Рябушинські відраховували на благодійні витрати. Містили лікарню, богадільню, ясла і школу при фабриці. У 1891 р. Павло Михайлович відкрив у приміщенні батьківського дому в Голутвінському провулку народну їдальню (він заповів кошти на безкоштовне харчування трьохсот людей щодня). У 1895 р. в будинку, крім їдальні, було влаштовано притулок імені П.М. Рябушинського «для вдів і сиріт московського купецького і міщанського станів християнського віросповідання» [2, 196].

Павло Михайлович Рябушинський любив своїх дітей і намагався дати їм освіту. З дев'яти років дочок віддавали в гімназію, а синів – до підготовчого класу Московської практичної Академії комерційних наук або до реального училища Воскресенського. До часу смерті батька четверо синів закінчили Академію практичних наук і пройшли стажування за кордоном та активно працювали в батьківській справі.

Микола Рябушинський ж, хоч і навчався, як і брати, в Академії, але піти тим самим шляхом відмовився. Отримавши свою спадкову частку батьківського багатства, він з головою поринув у світ московської богемі.

Микола Павлович близько зійшовся з когортою молодих художників. З часом захоплення творчими принципами, новаторськими шуканнями друзів-художників визначило несподівано серйозну роль, яку в якості мецената йому довелося зіграти в розвитку російського мистецтва початку століття.

На відміну від Щукіна і братів Морозових, які захопилися французьким художнім авангардом, Микола Рябушинський пов'язав свою меценатську діяльність

з вітчизняним образотворчим мистецтвом, з тим його напрямом, який орієнтувався на модні тоді ідеї символізму. Він прагнув стати організуючим центром цього нового напрямку, підняти його значення і авторитет у художньо-культурному житті Москви. Разом з молодими художниками-москвичами він приступив до створення нового журналу під назвою «Золоте руно». Видання журналу було дорогим, річна підписка коштувала 15 руб. (чималі на ті часи гроші). Однак витрати на випуск журналу не окупалися, і Рябушинському доводилося більшу частину відшкодовувати з власних коштів. До кінця 1906 р. доход від продажу «Золотого руна» склав 12 тис. руб., витрати перевищили 80 тис.

Дебют М. Рябушинського на видавничому поприщі був зустрінутий насто-рожено. «У нас народився новий журнал – «Золоте руно» – все сколом із «Світу мистецтва», – писав у листі дочці П.М. Третьякова А.П. Боткіній відомий в Москві художник і цінитель живопису Ілля Остроухов. – Думаю, що нічого путнього не вийде, і я дивуюся, що Бенуа, Сомов, Грабар пішли туди. А втім, я можу й помилятися. Подивимося».

Олександр Бенуа розповідав у мемуарах, що у М. Рябушинського було багато милої простодушності, якоїсь дитячої наївності. При зустрічі з Миколою вони обговорювали програму «Золотого руна», і хоча багато що здалося Бенуа непотрібним і навіть безглуздим, загалом із нею погодився: «Все було настільки повно добрих намірів, що це змушувало ігнорувати слабкі сторони і, навпаки, повідомляло відому чарівність всій затії в цілому».

Літературний відділ журналу був змістовним і різнобічним. Особливо цікавий для читачів був художній відділ журналу. Головну увагу «Золоте руно» приділяло майстрам вітчизняного живопису. Після першого номера, присвяченого Борисову-Мусатову і Врубелю, журнал надав свої сторінки «миру искусников»: три номери за 1908 р. відкривалися великими альбомами репродукцій з робіт Сомова, Бакста і Бенуа. Читач вперше отримав можливість в такому широкому обсязі побачити живопис і графіку цих художників. Спеціальний номер був присвячений творчості майстра російського побутового живопису А.Г. Венеціанова. Надалі більш почесне місце в «Золотому руно» займає творчість представників «нової хвилі» – Павла Кузнецова, Василя Міліоті та інших; журнал підкреслював суспільну значимість цього напрямку в російській художній культурі 1900-х рр. [2, 228].

Одночасно «Золоте руно» прагнуло знайомити свого читача з новітнім західним мистецтвом. Наприклад, один з номерів журналу був присвячений творам і творчим концепціям Матісса; повністю публікувалися його «Записки художника» та стаття Олександра Мерсера про його місце в ряду майстрів західного постімпресіонізму. Перу Мерсера належало кілька опублікованих в «Золотому руно» статей про сучасний французький живопис.

Журнал розповідав про найбільш примітні приватні колекції. Колекціонери охоче погоджувалися на такі публікації – це піднімало їх престиж в очах суспільства, тішило їх самолюбство. Так, один з номерів був присвячений головним чином давньоруським, перським та індійським експонатам, що зберігалися в

зібранні Петра Щукіна. В іншому номері публікувалися театральні ескізи Головіна і Сапунова з колекції Івана Морозова, портрет Генрієтти Гіршман, що належать пензлю Серова і докладний огляд зібраних М.П. Боткіним творів майстрів італійського Відродження.

Микола Рябушинський намагався займатися не тільки виданням журналу, а й організацією та устроєм художніх виставок. Першим його досвідом на цьому поприщі було відкриття 18 березня 1907 р. виставки «Блакитна троянда», яка увійшла в історію російського мистецтва срібного століття. Вона була організована цілком на кошти Рябушинського, що брав активну участь в її оформленні, і навіть експонувалися на ній кілька власних живописних панно. Про декоративне оформлення виставки (Рябушинський надавав йому дуже великого значення) багато говорили і писали.

Художник Сергій Арсентійович Виноградов, який вважав, що виставка своїм успіхом великою мірою була зобов'язана організаційному та декоративному таланту Рябушинського, із захопленням згадував про те, як вона була оформлена. «Перша виставка “Блакитної троянди” була сенсацією в московському світі мистецтва, – писав він, – і влаштована вона була з такою винятковою вишуканістю краси, що подібного не бачили ніколи».

Величезний інтерес у московських любителів живопису (виставку відвідали шість тисяч людей) викликав представлений в «Салоні “Золотого руна”» французький мистецький авангард того часу. Перш за все це були роботи групи майстрів, які завоювали визнання в Парижі всього два-три роки тому і увійшли потім в історію мистецтва під назвою фовістів. Це були Дерен, Ван Донген, Шлюб, Марке, Вальта та інші на чолі з відомим уже в Росії Матіссом. Вперше за межами Франції на виставці був представлений неоімпресіонізм як цілий напрямок в особі його лідерів – Кросса, Сіньяка, Ван Ріссел'берга.

Журнал «Золоте руно» опублікував у зв'язку з виставкою ряд статей, присвячених французькому мистецтву. У трьох номерах поспіль друкувалася стаття паризького критика Шарля Моріса, який так сформулював завдання новітніх художніх течій: подолання «тиранії імпресіонізму» можна не відзначити художньої проникливості улаштовувачів «Салону “Золотого руна”» – навіть на Заході перша виставка постімпресіоністського мистецтва була організована Роджером Фраєм в Лондоні, лише два роки опісля. Однак Рябушинський і його помічники допустили і явний прорахунок – невеликий за обсягом (менше однієї третини виставки) російський відділ програвав порівняно з французьким.

Микола Рябушинський любив проводити ночі за гральним столом, і якимось залишившись без коштів, гарячково збирав гроші, щоб завершити видання «Золотого руна» за 1909 р. Останні номери передплатники отримали лише на початку 1910 р. Щоб якимось відшкодувати свої втрати, в 1911 р. він пустив з аукціону картини і скульптури старих європейських майстрів зі своєї колекції. У тому ж році він продав належну йому частину родинного маєтку Кучино братові Михайлу, який з радістю пішов на таку оборудку.

А життя тривало і Рябушинський, як і раніше, обертася в колах творчої інтелігенції, як і раніше був причетний до багатьох художніх виставок Москви і Петербурга в 1911, 1912 і 1913 рр., але вже не в ролі мецената, а в якості рядового учасника експозиції.

Жовтень 1917 р. дійсно застав його в Росії. За словами П.А. Буришкіна, Микола Павлович показав себе «хитріше за своїх братів, оскільки весь свій статок прожив ще на батьківщині і від революції не постраждав». Але це не так. Капітал у 300 тисяч рублів, що зберігався у банку, пропав безповоротно. Але не пропав сам «навіжений» Рябушинський! У той час, коли майже все його велике сімейство емігрувало, Микола виявився ... на радянській державній службі на посаді консультанта і оцінювача творів образотворчого мистецтва. Продовжував і займатися живописом: у 1919 р. картини, написані Рябушинським, експонувалися на VIII Державної виставці в Москві і на I Державній вільній виставці творів мистецтва у Петрограді [3, 189].

П.П. Рябушинський матеріально підтримував генерала Корнілова і разом з братом Володимиром відігравав активну роль у боротьбі проти Радянської влади в період громадянської війни. Отже, список благодійних справ родини Рябушинських не такий вже й малий.

Досліджуючи меценатство та благодійну діяльність, звернемо увагу й на інші причини, що пояснюють появу потомствених благодійників. Можна з упевненістю сказати, що одні з самих значущих в ряді згаданих – причини релігійного характеру, які диктуватися давніми традиціями милосердя та благодійності на Русі, усвідомленням потреби допомагати іншим.

Всі брати Рябушинські опинилися після Жовтня за кордоном. Павло, Сергій, Володимир і Дмитро оселилися у Франції, Степан – в Італії, Михайло – в Англії. Сума, що була на їх зарубіжних рахунках (судячи з листа Сергія Павловича, що зберігся в архіві, – близько 500 тис. фунтів стерлінгів), дозволила відкрити в кожній з цих країн магазин або банк. Звичайно, масштаби підприємницької діяльності Рябушинських в еміграції неможливо навіть віддалено порівняти з тим, що у них було на батьківщині, але в перші роки на чужині справи йшли непогано. У той період брати могли навіть займатися благодійністю – на свої кошти вони відкрили будинок для престарілих емігрантів у містечку Аріан, поблизу Ніцци [2, 263]. У 1922 р. емігрував і Микола Рябушинський.

В емігрантському середовищі, розповідає Баулт, про Миколу Рябушинського ходили дивні слухи: говорили, що він пов'язаний з радянськими чекістами. Може, в основі цих розмов лежали спогади про його службу в Радянській Росії, а може, той факт, що він вів переговори з представниками Радянської влади про звільнення з Соловецького табору однієї зі своїх дружин (Баулт дізнався про це від колишнього в'язня Соловків).

Цікавий у цьому зв'язку і документ, який вдалося знайти в архіві французької поліції. 28 квітня 1924 р. один з її інформаторів в секретному донесенні звертає увагу на «якогось Миколу Рябушинського, російського антиквара у Парижі». У донесенні повідомляється, що «він володіє численними кош-

товностями, отриманими в результаті розкрадань агентами Чека під приводом “націоналізації” приватних статків». І далі: «Потрібно відзначити, що, не вступаючи в Комуністичну партію, Микола Рябушинський був у Петрограді одним з головних навідників НК при експропріації приватного майна».

Оцінюючи достовірність цих документів, слід враховувати, що далеко не всі донесення агентів французької поліції можна приймати на віру: наприклад, «радянськими шпигунами» в них оголошуються Шаляпін і Єсенін, шахіст Альохін і банкір Путілов, художники Гончарова і Ларіонов та інші. Але чи можна не визнати заслуги Рябушинського (незважаючи на всі його негативні сторони) в тому, що організовані ним виставки з такою повнотою відбили перехідну пору в російському мистецтві, його тісний зв'язок з культурою Заходу та внесли свою лепту в подальший розвиток на батьківщині та в еміграції.

Англійський мистецтвознавець Джон Баулт, який вивчав рух «Блакитної троянди», опублікував у 1973 р. біографічну статтю про мецената під назвою «Микола Рябушинський. Плейбой східного світу». У статті повідомляються деякі відомості про Миколу Павловича із бесід з російськими емігрантами, які знали його, та з представниками молодого покоління сім'ї Рябушинських. Правда, достовірність цих відомостей іноді викликає сумніви у автора, але іншими він не розраховує.

Цікаво визначив значення журналу Рябушинського і його виставкової діяльності автор наукової монографії, що була видана у США «“Золоте руно” і російський модернізм» Вільям Річардсон. Говорячи про зміну менталітету людства на рубежі XIX і XX століть, американський дослідник робить висновок, що «Золоте руно» послідовно і майже підсвідомо «висловило ці ментальні зміни і твердо посіло своє місце на стороні майбутнього».

Отже, ми можемо сказати, що родина Рябушинських внесла великий вклад в історію меценатства та благодійності. Меценатська діяльність М. Рябушинського зробила неоціненний внесок у формування світових мистецьких колекцій та у виставкову діяльність Росії кінця XIX – початку XX століття.

Література

1. *Линьков Александр*. Фауст и Маргарита / Александр Линьков // Меценаты и коллекционеры. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. – М.: Русская книга, 1994. – С. 39-49.
2. *Думова Н.Г.* Московские меценаты / Н.Г. Думова. – М.: Молодая гвардия, 1992. – 334 с.
3. *Бурышкин П.А.* Москва купеческая / П.А. Бурышкин – М.: Высшая школа, 1991. – 352 с.
4. *Тарасенко Я.П.* Традиции российского меценатства, коллекционирования и благотворительности / Я.П. Тарасенко // История России. – М., 1994. – С.16-29.
5. *Аронов А.А.* Золотой век русского меценатства / А.А. Аронов. – М.: МГУК, 1995. – 114 с.
6. *Боханов А.Н.* Коллекционеры и меценаты в России / А.Н. Боханов. – М.: Наука, 1989. – 192 с.

Ольга Володимирівна Овчарук,
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри теорії, історії
культури і музикознавства Національ-
ної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КУЛЬТУРОСОФСЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У ВИМІРАХ ПЕРСОНАЛІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

У статті обґрунтовано культурологічні засади персоналістичного дискурсу української діаспори у контексті процесів її культурно-цивілізаційної ідентифікації.

Ключові слова: культурософська спадщина, персоналістичний дискурс, культуротворення, українська людина, ідентифікація.

В статье обоснованы культурологические основы персоналистического дискурса украинской диаспоры в контексте процессов ее культурно-цивилизационной идентификации.

Ключевые слова: культурософское наследие, персоналистический дискурс, процесс культуросоздания, украинский человек, идентификация.

In the article the principles of cultural discourse personalistic Ukrainian diaspora in the context of processes of cultural and civilizational identity.

Key words: kulturosofska heritage, personalistic discourse, culture creation, Ukrainian person identification.

Наукова спадщина української діаспори постає як визначне явище у скарбниці вітчизняної та світової культури. Емігрантами-українцями були розвинені основні напрями україністики, здійснювалося ознайомлення світу із унікальним феноменом українства, що надавало змогу збагачувати європейську культуру досягненнями вітчизняних вчених – філософів, істориків, мистецтвознавців, культурологів тощо. Значення їхнього доробку важко переоцінити, адже відірвана від батьківщини, позбавлена елементарних засобів праці (бібліотек, архівів, колекцій, власних матеріалів) еміграція змогла витворити змістовний і привабливий образ українства, піднісши його до явища світового рівня.

Велика багатогранність і значний обсяг творчого доробку української еміграції, що лише тепер повноцінно починає інтегруватися у загальноукраїнську науку та культуру, потребує детального дослідження його окремих напрямів. На тлі формування різноманітних концепцій становлення нації, тісно пов'язаних із проблемами національно-культурної ідентичності та культуротворення як онтологічних засад процесів самотворення та самоствердження у науковому доробку української діаспори, відбувся перегляд багатьох засадничих положень у розумінні одиничного та універсального, загальнолюдського та особистісно-індивідуального, особистісно-національного, специфічного та загального. У цьому контексті уможлилювалося ототожнення людини та її особистісної діяльності із процесом культуротворення в рамках як всієї культури, так і культури діаспорної, із якою особистість себе ідентифікує. Крім того, на ґрунті персоналістичного підходу українською діаспорою вироблене специфічне бачення ідеалу української людини як у вимірах індивідуалістичних якостей, так і в аспекті потенційного використання її потенціалу як базової

засади інтелектуальної перебудови соціокультурних систем. Все це актуалізує необхідність аналізу культурософської спадщини вчених української діаспори у вимірах персоналістичного дискурсу як складової цілісного діаспорного культуротворення.

Мета статті – обґрунтувати культурологічні засади персоналістичного дискурсу у контексті процесів культурно-цивілізаційної ідентифікації української діаспори.

Смисловим осердям філософсько-культурологічних роздумів українських мислителів стало поняття персони та персонального Я, що розглядалося крізь призму не тільки індивідуального Я, але також і Я колективного, зокрема етнічного та національного. Виходячи з цього, духовний світ того чи іншого народу, на думку вчених, може бути репрезентований окремими його представниками, які акумулюють в собі дух тієї чи іншої епохи. Так, І. Мірчук був переконаним, що в особі Г. Сковороди відбиваються ті риси і властивості, що характеризують цілий український народ. Порівняльний аналіз типових представників української і російської націй як репрезентантів їх духовності – Г. Сковороди та Л. Толстого – доводить загальну константу щодо української вдачі у вигляді індивідуалізму, спрямованого до самоствердження [5, 6].

На цьому ґрунті відомий український психолог Я. Ярема аналізує типові творчі індивідуальності серед українців, а саме І. Вишенського, Г. Сковороду, М. Гоголя і Т. Шевченка. Дослідник доходить висновку, що основною спільною прикметою цих особистостей є інтроверсія. Із загальної структури інтровертивного українця Я. Ярема виводить індивідуалізм як найбільш характерну рису української ментальності та виокремлює три групи чинників, що сприяли скріпленню української інтровертивності: географічні умови, культурні впливи та історія, яка, «будучи сама наслідком інтроверсії, в своїх психологічних наслідках ще більше поглиблювала інтроверсію» [9, 52].

У річищі проблеми загального та індивідуального як теоретичного підґрунтя практичного розв'язання питання про особливості призначення української людини, дослідження Я. Яреми продовжив видатний вітчизняний вчений О. Кульчицький. Розглядаючи проблематику людини, дослідник доводить необхідність її осмислення у вимірах не тільки всезагального, що є ідеальною абстракцією, а перш за все крізь призму дослідження національних та конкретно-історичних типів. На думку вченого загальнолюдське виявляється, насамперед, у конкретних постатях національних чи епохальних, формування яких обумовлене «історично-часовими» психічними структурами. На основі методу «генетичного дослідження» вчений виокремлює шість чинників, що впливають на формування психіки української людини у процесі її буття, а саме: расові, геопсихічні, історичні, соціопсихічні, культуроморфічні та глибинно-психічні, що впливають на національну психіку комплексно. Крім того, сукупність названих чинників покладається за основу формування національного характеру.

Незважаючи на значну складність расової структури народу України, спираючись на антропологічні дослідження, О. Кульчицький розглядає два головні расові типи України: динарський та остійський. Характеристику обох расам дає за методом «мімічних чергувань» Л. Клауса, який ґрунтується на припущенні, що

зовнішня форма тіла (соне) деякою мірою визначає його внутрішній світ (психе). Якщо порівняти динарську расу з остійською, то в обох випадках почуття переважають над розумом і волею, тобто даний чинник впливає на формування підвищеної емоційності української людини [2, 709].

Для дослідження геопсихічних чинників, їх способу дії на українську душу О. Кульчицький як робочу гіпотезу використовує ідею психолога Р. Тіле про тришаровий поділ психічної цілості: шар соматопсихічних явищ самопочуття; тимопсихічний шар почуттєвого життя; поїопсихічний шар волі і мислення. Перший шар впливає на біотонус; через ендокринну систему та за її посередництвом підсоння впливає на цілість психіки, спричинює певний життєвий настрій. Тимопсихічний шар віддзеркалює вплив своєрідних аспектів краєвиду, пов'язаних із цілісним сприйманням топографічних елементів географічної зони, що можуть викликати «процес вчування». Саме вчування як внутрішня несвідома дія найяскравіше проявляється при сприйманні рухів, що можуть проектуватися на рельєф, а вже відтак сприйматися як співдія, внутрішні стани. Внаслідок цього «ритмізується» душа, що впливає на цілість психіки. Глибина психічних впливів залежить від інтенсивності та постійності процесів, що переносяться в сферу підсвідомості, надаючи одночасно й тривкості.

За твердженням психологів, на свідомості людини залишають більший слід не одноразові надзвичайні події, а звичайні повторювальні дрібні факти. Саме тому, на думку О. Кульчицького, явища й процеси вчування геопсихічного порядку є такими типовими, звичайними, дрібними – «сублімальними», – які діють від дитинства до кінця життя. Якщо б припустити спадковість надбаних психічних змін, саме геопсихічні зміни мали б, мабуть, найбільше даних стати спадковими, а якщо прийняти погляд К. Юнга про колективне несвідоме людських груп, то не можна не включити в обсяг цього спадкового спільного людським групам колективного несвідомого саме вражень геопсихічного порядку [2, 713]. Геопсихічні процеси впливають на поїопсихічний шар мислення і волі, спричиняючись до формування характеру. Тут йдеться про світозображення в сфері мислення і сприймання, що визначає в сфері хотіння ставлення людини до світу.

Втім, психіку української людини формує не лише географічний простір, а й час, наповнений конкретними історичними подіями. Історичний чинник формування української психіки, який можна назвати спільністю історичної долі, О. Кульчицький пов'язує з геополітичним «межовим положенням» України, яке зумовлює «межову» життєву ситуацію. Постійне, невіддільне від людського існування, перебування людини на «межах можливостей існування, на межах боротьби, випадковості, провини, страждання, загрози смерті приводить до наслідку, що віссю відношення до життя стає не воно саме, не турботи про життя, а щось вище за нього, якась його трансценденція, якась ідея чи ідеал, що переступає й перевищує границі життя» [2, 713]. Втіленням такого життя став лицарсько-козацький ідеал, провідними цінностями якого були честь, воля та віра, героїчна форма життя, тобто тип людини з його погордою до земного багатства – *vita maxima et heroica*.

Під впливом історичного розвитку України сформувався і цілком протилежний тип, а саме тип «захованого життя», коли людина задовольняється мінімальними вимогами і проявляє в усьому покірність, не протестуючи проти кривд, і дуже часто намагається «втєкти в себе», – *vita minima*. Саме цей тип «захованого

життя» і позначається у К. Юнга терміном «інтроверсія». Подібне визначення пропонує і Я. Ярема: «Інтроверсія – це повернення суб'єкта до себе, на світ внутрішніх переживань. В крайніх випадках – повна відчуженість від реальної дійсності й у висліді – практична нежиттєздатність» [9, 77].

Оскільки історичні чинники мали безпосередній вплив на формування національної психіки, то ще в більшій мірі вплив на її становлення мали суспільні форми та умови життя української людини. З огляду на це вчений аналізує наступну групу чинників – соціопсихічні. Як відзначає О. Кульчицький, історично склалося так, що в соціальному житті українця виключну роль відігравали малі групи або утворення. Спірні питання вирішувало віче. Згодом цей спосіб перейшов у козацьку державу. І нарешті, ця традиція веде до бажання жити демократичними формами устрою. Це сформувало в українців схильність до утворення малих інтимних груп типу «спільнот переживання», об'єднаних на приязні і взаєморозумінні, а не на раціонально зумовленому прагненні до розумово продуманої спільної мети [2, 715].

Оскільки саме культуру українські дослідники характеризують як «духовний шар», як дійсність, що формує національну психіку, то питання впливу культуроморфічних чинників на формування психічного життя української людини посідає в роздумах О. Кульчицького особливе місце. Культура як здійснення релігійних, етичних, соціальних, естетичних, політичних вартостей у поглядах, установках і витворах людських спільнот, особливо національних, має подвійне відношення до психіки спільноти, що є носієм цієї форми культури. З одного боку, культура – це витвір даної спільноти, вираз її психіки. З іншого боку, оскільки кожний член спільноти розвивається в середовищі даної культури і «вростає» в культуру, засвоюючи її цінності, й тим самим переймає зв'язані з цими цінностями психічні настанови, ставлення до дійсності, культура є одночасно «витворною» силою національної психіки, – виформовує її і в формованій постаті утримує. При цьому жодна культура не є і не може бути в цілості витвором однієї національної спільноти. Існують так звані «культурні кола» (згідно з термінологією О. Шпенглера), і кожна нація вибирає компоненти даного «культурного кола», і якоюсь мірою їх перетворює залежно від властивостей своєї психіки. О. Кульчицький стверджує, що українська культура була своєрідним викликом географічному положенню України: належачи до Сходу Європи територіально, вона тяжіла весь час до Заходу. Геокультурно-периферійний характер української духовності щодо окцидентальної духовної сфери спричинився, на думку філософа, до запізнення і водночас послаблення трьох «хвиль ідей», які сформували в основних рисах окцидентальну духовність, цебто католицизму, ренесансу й просвітництва [2, 715].

Характеризуючи глибинно-психічні чинники формування психіки української людини, крім архетипів як основних символів колективного несвідомого, О. Кульчицький виділяє особисте несвідоме. Змістом особистого несвідомого, на його думку, є головним чином чуттєві комплекси, які формують інтимність душевного життя. На українця як представника нації, поневоленої століттями, великий вплив має комплекс меншовартості. О. Кульчицький під цим комплексом розуміє групу почуттів, пізнань і прямувань, пов'язаних з власною недорівняністю й недостатністю щодо життєвих завдань, і через незгодність з тенденціями до критичної самооцінки недостатністю власних сил чи надто великими труднощами у виконанні

цих завдань, що відображені у несвідомому. Сприятливий ґрунт для такого комплексу зумовлений, з одного боку, особливостями української історично-політичної дійсності і, з іншого боку, властивостями української психіки (інтроверсія). Як наслідок, комплекс меншовартості переходив у комплекс кривди. Цей комплекс зумовлює тенденцію надкомпенсації, що може проявлятися у двох напрямках:

- 1) по лінії етично-ідилічного мрійництва з вірою в прихід царства правди;
- 2) в напрямку піднесення самого страждання.

Серед наслідків комплексу меншовартості виступає також настанова реактивної агресії (ворожості), коли принижена чужинцями людина змушена придушувати таку настанову в їх присутності, розвантажуючись у національному середовищі.

Оцінюючи в цілому роль української людини у подоланні кризи сучасної культури, вчений відзначає необхідність збереження тенденції українського кордоцентричного персоналізму, яка відіграє позитивну роль у внутрішньому збагаченні людини. На думку вченого не повинна бути загублена й вітальна енергетика «доброї первинності» з її природними тенденціями до культуротворчої сублімації, адже «українська людина, як, мабуть, і слов'янська хліборобська людина південного сходу Європи, має всі підстави для такого синтезу, який ще Микола Хвильовий геніально назвав «поворотом до Європи» та «азіатським ренесансом» [3, 162].

Спираючись на історичну долю українського народу, українські дослідники розробили типологію української людини на основі характеру ставлення людей до світу. Виходячи з цього підходу, М. Шлемкевич виділяє наступні типи української людини: старосвітський поміщик, геніально змальований М. Гоголем; гоголівська людина, якій властива певна роздвоєність душі; сковородинівська людина – глибокий людський тип, що в своїй душі, в самовдосконаленні шукає нового кращого світу; шевченківська людина, гасло якої: «Борітеся – поборете!», вона перетворює життя за новим праведним законом. Осередком її світогляду є наука, головною рушійною силою – розум [8, 17-18]. Доля цієї людини трагічна, оскільки вона не сприймається загалом, може протистояти йому і одночасно не може прожити без нього, бо без соціуму не може реалізувати себе. Втім потреба в самореалізації є найважливішою для такого типу особистостей.

Більшість дослідників української ментальності наголошують на «селянськості» української нації, що призвело до виокремлення наступних рис українського народу:

– самодостатність і консерватизм (Я. Ярема називає це «самовистачальністю», що зумовлює схильність українців до інерції [9, 62]);

– індивідуалізм (В. Липинський відзначає цю рису як негативну, бо «на відміну від західноєвропейського індивідуалізму, в основі українського індивідуалізму лежить потяг до абсолютної рівності, що роз'їдає національну спільноту» [4, 450]).

– інтроверсія, яка впливає із схильності українців до формування малих груп (спільнот переживання) на основі сусідських, родинних чи приятельських зв'язків.

Дослідники ментальності української людини зазначають, що Україна є, з одного боку, складовою Заходу, а з іншого боку, в національній психіці українців віддзеркалюються перехідність і «межовість» між Заходом і Сходом. Українці прагнуть до гармонії, і ця риса домінує в комплексі їхніх прикмет. Проте гармонія українця, на думку В. Яніва, відрізняється від гармонії європейця. У європейців

панує гармонія контрастів, яка зумовлюється рівновагою між трьома психічними силами (почуттям, розумом і волею). Дослідник підкреслює, що для українців гармонія виявляється в прагненні до спокою і віддзеркалює напругу між волею, розумом і почуттями як сильно розвиненими компонентами при перевазі почуттів. Та подібне становище вважається результатом останніх сторіч, коли українці, поневолені царською і більшовицькою Росією, піддавалися психічному впливові Сходу й відсувалися від Заходу. Вплив Сходу на ментальність українців найбільше відбився на співвідношенні динамізму й пасивності. Якщо за динамізмом українці найбільше відрізняються від європейців, то за пасивністю так само відрізняються від східних народів. Та найміцніше зв'язує українців з Європою індивідуалізм, який проник у всі сфери національного життя.

Найбільш детально опрацював дану проблему М. Шлемкевич у праці «Галичанство» [7], в якій відзначає відмінність ментальності галичан з культурним осередком у Львові і українців східних та центральних земель, для яких природним культурним центром є Київ. Основна відмінність полягає у більшому раціоналізмі Заходу на противагу Сходу, де переважають ірраціональні, стихійні, емоційно-вольові пориви. Це протиставлення філософ послідовно обґрунтовує на конкретних постатях нашого історичного минулого. Княжі часи – князь Ігор Святославович у протиставленні до князя Данила. Козацькі часи – проводиться паралель між Б. Хмельницьким і П. Сагайдачним: «П. Сагайдачний ввійшов в історію як представник реалістичної політики, він дав здоровій, молодій, стихійній потузі Запоріжжя ясну, розумну ідею... В той же час у Богдана шлях до гетьманства – це не шлях свідомого і розумного зусилля, а шлях раптових пробуджень несподіваних віань, чудесних осянянь. Держава у нього – це створення з нічого (creatio ex nihilo)» [7, 14].

Намагаючись дати якнайбільше ілюстративного матеріалу, М. Шлемкевич показує основні протиставлення вдачі і у двох типових представниках двох різних духовностей: Т. Шевченка та І. Франка: «У Шевченка є щось із спонтанного вибуху гарячого гейзера із глибини української душі, легкість із Божої ласки і неперевершена сила вислову одночасно. Слово добуте із сердечної повені і раціональної темені, із надр стихії. Інакше у Франка. Це тяжка боротьба з матеріалом, його слово – це свідомі, раціональні удари каменярьського молота об тверду скелю. У Шевченка геній творить природа, як стихія. У Франка зосереджена інтелігенція бореться з безпідвладною і неподатливою матерією зовнішнього світу і власної душі, оформлюючи їх» [7, 66]. Своє дослідження М. Шлемкевич закінчує міркуванням про соборне зрівняння раціональної Галичини та духовної Східної України. Слід зауважити, що дана проблема завжди була актуальною для України й такою вона залишається і на сьогодні.

Порівняння двох регіональних вдач він робить на підставі аналізу двох поем: «Гайдамаків» Т. Шевченка та «Панських жартів» І. Франка. В обох поемах спільною рисою є боротьба за правду і справедливість, але шлях інший, і в загальній характеристиці В. Янів називає «Гайдамаки» поемою бунту і помсти, а «Панські жарти» – поемою терпіння і прощення. Згідно з більшою войовничістю, ідея помсти на Сході жива, а в Галичині в довір'ї до Божої справедливості сильніша ідея прощення, принесення допомоги своїм ворогам. Почуттєвість знов об'єднує

дві гілки, але на Сході вона більш стихійна, в Галичині ж просякнута рефлексією, спокійна. Тут вже видно певну гармонію між розумом та почуттям, що єднає галичан із фаустівською (західноєвропейською) людиною. Врешті прямування до самовпливу теж спільне, але на Сході воно проявляється у формі нав'язування своєї волі, а в Галичині більш терпеливе, розраховане на довгий шлях для досягнення кінцевої мети.

Таким чином, можна виділити такі риси української ментальності :

- індивідуалізм, поєднаний з ідеєю рівності, повагою до окремого індивіда та його свободи;
- емоційно-шанобливе ставлення до землі, рідної природи в цілому («антеїзм»);
- специфічне «екзистенціально-межове світовідчуття»;
- пріоритет «серця» над «головою» («кордоцентризм»);
- інтровертність як заглиблення у внутрішній світ, прагнення до самовдосконалення душі.

Згідно з особливостями ментальних характеристик української людини їй властиве прагнення до єдності із світом природи і, в інтерпретації І. Мірчука, українському суспільству швидше властивий культурний, ніж цивілізаційний шлях розвитку. «Всі результати цивілізації, мірячи людською мірою, грандіозні, а в порівнянні з остаточною ціллю – мізерні – вона не є навіть певна осягнених успіхів... Якщо ми підемо культурним шляхом і наше відношення до світу опremo не на силі, а на почуттях любові до цілого буття, на почуттях єдності з природою і на розумінні її процесів, у цілком відмінному світлі представляться нам тоді особисті невдачі, нещастя, а навіть і смерть. Індивідуальні болі виглядають як... моментні феномени, для особистого життя може навіть катастрофічні, які однак є конче потрібні для нормального функціонування цього безконечного організму – космосу» [6, 28].

Таким чином, діаспорний персоналістичний дискурс розгортався у широкому гуманітарно-культурологічному просторі колективними зусиллями українських вчених – філософів, психологів, культурологів, що призвело до структурування діаспори як самодостатнього соціокультурного інституту. Необхідність збереження колективної ідентичності української діаспори як духовного центру України у зарубіжжі актуалізувало проблему самоідентифікації української людини в умовах транснаціонального соціокультурного середовища.

На основі методології філософської антропології, культурології, структурної психології та характерології українськими вченими було виокремлено та систематизовано характеристичні особливості української людини, проаналізовано чинники, що впливають на формування спільної для всіх українців психіки, розроблено типологію української людини. Разом з тим, вченими було показано, що в умовах суспільства, у якому людина відчуває себе «чужою» та не має можливості ідентифікуватися із якоюсь культурною групою, з особливою гостротою для неї постає необхідність пошуку підтримки, любові, розуміння, що актуалізує моральні та психологічні зрізи зазначених проблем. Саме тому головним героєм діаспорного культурного простору постає бікультурал, який функціонує із подвійною самоідентифікацією та новою етнічністю, яка передбачає її визначення у різних контекстах.

Література

1. *Кульчицький О.* Основи філософії і філософічних наук / О. Кульчицький. – Мюнхен – Львів: Укр. Вільний ун-т., 1995.– 164 с.
2. *Кульчицький О.* Риси характерології українського народу / О. Кульчицький // Енциклопедія українознавства: загальна частина: перевидання в Україні: [в 3 т.]. – К.: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1995.– Т. 2.– С. 708-718.
3. *Кульчицький О.* Український персоналізм: філософська й етнопсихологічна синтеза / О. Кульчицький. – Мюнхен – Париж: Укр. Вільний ун-т, 1985.– 192 с.
4. *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму / В. Липинський // Повне зібрання творів, архів, студії. – Київ – Філадельфія, 1995.– Т.6.– 470 с.
5. *Мірчук І.* Г. С. Сковорода. Замітки до історії української культури / І. Мірчук. – Прага: Вид-во українського історико-філософського тов-ва в Празі. Державна друкарня, 1925.– 21 с.
6. *Мірчук І.* Світогляд українського народу / І. Мірчук. – Прага: Накладом укр. ун-ту, 1942.– 21 с.
7. *Шлемкевич М.* Галичанство / М. Шлемкевич. – Нью-Йорк – Торонто: Життя і мислі, 1956.– 120 с.
8. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К.: Фенікс, 1992.– 158 с.
9. *Ярема Я.* Українська духовність в її культурно-історичних виявах / Я. Ярема.– Львів: Накладом автора, 1938.– 77 с.

УДК 316. 4 +78.01+130.2

Зінаїда Василівна Бойко,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СИМВОЛ ЯК КОНСТРУКТ МИСЛЕННЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Вивчення проблеми символу є актуальним на національному ґрунті саме в мистецтвознавстві, де до сьогодні не вироблено загальноприйнятих підходів і навіть заперечується існування цих понять в окремих галузях мистецтва. Філософський і культурологічний аналіз специфіки символу як засобу ідентифікації є дуже важливим для вивчення умов формування і становлення «символічної свідомості» українців. Такі дослідження являють собою дуже важливий аспект розвитку і реформування стратегії мистецтвознавчої освіти.

Ключові слова: символ, знак, поняття, образ, смисл, символізм, універсум, символічна свідомість, науково-раціональна свідомість.

Исследование проблемы символа на национальном материале актуально именно в искусствоведении, поскольку здесь все еще не существует общепринятых подходов и даже отрицаются понятия символ и символизм в конкретных областях искусства. Философский и культурологический анализ специфики символа как средства идентификации является очень важным для понимания условий формирования и развития «символического сознания» украинцев. Такие исследования очень важны для стратегий развития и реформирования художественного образования.

Ключевые слова: символ, знак, понятие, образ, смысл, символизм, универсум, символическое сознание, научно-рациональное сознание.

Study of the problems character are relevant at the national ground in art scholarship, where today not produced generally accepted approaches and even denied the existence of these concepts in specific areas of art. Philosophical and cultural analysis of specificity of the concept/character as a means of identification is very important for the study of conditions of formation and development of «symbolic consciousness». Such studies are a very important aspect of the development and reform strategies of art criticism education.

Key words: character, token, image, meaning, symbolism, symbolic universe, consciousness, scientific and rational consciousness.

У лінгво-психо-соціокультурологічному просторі є феномени, що відносяться до світу реального і нереального, – концепти, символи, симулякри тощо. У сучасній когнації процес систематизації і каталогізації явищ-символів є практично завершеним, тому особливого значення набувають так звані символи-поняття, що провокують нові смисли, нові тлумачення і, врешті-решт, нове розуміння мистецтва, його ролі в сучасному суспільстві, про що йтиметься у подальших наших дослідженнях.

Розуміючи важливість символу для формування «символічної свідомості» українців, варто також розглянути поняття символ. Це необхідно передусім через те, що і сьогодні все ще спостерігається недооцінка значення функцій символу в становленні свідомості сучасної людини через перебільшення значення знака і раціонально-логічного мислення у науковому пізнанні і буденній свідомості. Навіть усталений у теорії і практиці термін «знаково-символічна діяльність» указує, скоріше, на прагнення науковців зрівняти властивості знака і символу, ототожнити їх у ролі медіаторів як засобів роботи мислення. Між тим, нерозрізнення функцій знака і символу в сучасних системах як наукового, так і буденного мислення, зокрема освіти, викликає серйозну проблему нерозуміння суті різних типів свідомості та їх диференціації.

Свідомість, що спирається на символи, або «символічна свідомість» (термін Н.В. Кулагіної) – найдавніша форма свідомості, пов'язана з нерозчленованими (синкретичними) від навколишньої дійсності діями і переживаннями людини. Як зазначає Н.В. Кулагіна, символічна свідомість має різноманітність форм: архаїчна, міфологічна, чуттєво-емоційна, поетична, позараціональна тощо. «Символічна свідомість – це особлива реальність внутрішнього світу людини, де особистісні, інтимні смисли злиті з актуалізованими їх зовнішніми предметами або ситуаціями, проявляються в них, визначаючи індивідуальне світовідношення і світорозуміння» [7].

Сьогодні своєрідність і значущість символу в ранніх формах людської культури досить переконливо продемонстровано в низці філософських та історико-культурних праць, особливо щодо міфологічного типу світосприйняття. Це деякою мірою знижує значущість символу в сучасну епоху для найрізноманітніших форм культури і людської діяльності. На наш погляд, дослідження символу на матеріалі архаїчної культури є плідним тоді, коли на цьому тлі розкривається сутнісна природа символу. Слід відзначити, що якщо наявність, поширення і значення символу в культурному розвитку навряд чи викликає сумніви у людей, які хоч якось знайомі

з історією певної культури, то факт існування символізму і осмислення значущості символу для сучасної свідомості вимагає певних зусиль. Як і концепт, символ завжди є неодмінною умовою формування і відтворення людської культури і засобом для розвитку світоглядних форм свідомості, що відкриває людині велич її співмірності з універсумом. Природно, як і всі форми свідомості, символічна свідомість вплетена в практичну діяльність людини, де виступає більш «прозоро», ніж у раціонально-теоретичній свідомості, де конструкції (конструкти) так званого теоретичного світу відокремлюються від реальної практичної життєдіяльності, існують ніби над людським світом, а не в ньому самому.

У цьому зв'язку дуже важливо зацентувати увагу на специфіці символу як способу освоєння дійсності. Символ, на відміну від теоретичного поняття, не існує поза контекстом життя, безпосередньо вплетений в реальне практичне життя, втрачаючи поза ним смисл. Символ виступає як універсальний засіб регулювання духовно-практичного досвіду, дозволяючи суб'єкту внаслідок взаємодії з реальністю виявляти і актуалізувати смисли цілісного буття, що не об'єктивуються і не усвідомлюються в раціонально-знакових формах.

На відміну від символу, знаки заміщують реальність і, звільняючи її від особистісних смислів, відкривають можливість для відокремленої, відстороненої від реальності раціонально-пізнавальної діяльності, що представляє дійсність в логічно контрольованих «картинах світу». Однак поява знаково-опосередкованих форм свідомості не відмінняє значущості символічної свідомості, в тому числі і для побудови наукової картини світу. Сучасна людина може охопити все різноманіття форм і смислів буття лише за допомогою символів [7].

Щодо визначення і з'ясування сутності символу в сучасній науковій літературі існує безліч його тлумачень, серед яких фундаментальними є філософія символічних форм Е. Кассіра, дискурсивний символізм С. Лангера, символ в концепції Юнга, вітчизняний символічний світогляд у філософії О.Ф. Лосева і о. П.А. Флоренського, а також А. Белого, Вяч. Іванова, М. Бахтіна та інших.

Фундаментальні філософські ідеї щодо символу висловлювали раніше класики Платон, Гегель, Кант, Шеллінг тощо. Серед сучасних дослідників символу і символізму найвідомішими є роботи М. Мамардашвілі і А. П'ятигорського «Символ і свідомість», вірменського філософа А. Свасьяна «Проблема символу в сучасній філософії». Крім філософських досліджень символу видатними є розробки Тартуської школи семіотики, вчені якої працювали на лінгвістичному та історико-культурному ґрунті: С.С. Аверінцев, В. Іванов, Г. Гачев, Є. Мелетинський, М. Новікова та інші. Серед перекладних робіт іноземних філософів і культурологів у галузі символу велике значення мають праці Р. Генона, Х. Херлота, Д. Радьяра, Ц. Тодорова, В. Тернера, А. Уайтхейда і М. Еліаде.

Зрозуміло, що дослідження символу неможливо без звертання до робіт у галузі: *знака* (Л.С. Виготський, Д.П. Горський, А.Ф. Полікарпов); *метафори і алегорії* (Г. Кулієв, Г.С. Баранов); *образу і відображення* (Я.Є. Голосовкер, Л.С. Коршунова, Е. А. Пармон, Б.І. Пружнін та інші); *міфу і ритуалу* (Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, В.Я. Пропп тощо).

Розглянемо деякі найважливіші визначення символу. У «Філософському словнику» символ (від грец. *symbolon* – знак, розпізнавальна прикмета) – ідея, образ чи об'єкт, що має власний зміст і одночасно представляє в узагальненій, нерозгорнутій формі деякий інший зміст [23]. Людиною символ використовується з певною метою. Він завжди слугує виявленню чогось невиразного, що не лежить на поверхні. Якщо мета відсутня, то немає і символу як елемента соціального життя, а є те, що зазвичай називається знаком і слугує для простого позначення об'єкта. Роль символу у людській практиці важко переоцінити. У цьому сенсі Е. Кассіер визначав людину як «символізуючу істоту». Враховуючи складну і багатогранну природу символу, підкреслимо полісемію цього поняття: 1) в науці (логіці, математиці тощо) – те саме, що і знак; 2) у мистецтві – універсальна естетична категорія, що співвідноситься з категоріями художнього образу, з одного боку, і знака – з іншого [23].

На наш погляд, на особливу увагу заслуговує визначення символу М. Свасьяном: «Символом ми можемо назвати ідею, зриму у факті... Символ ніколи не зводиться до своєї форми. Він просвічує крізь неї глибинами смислу» [18, 159, 221]. На думку В.І. Карасика, «йдеться про невичерпність символу. Зрозуміло, символічне тлумачення реальності – це один з типів її тлумачення, в інших випадках – доречна алегорія, ще це – емблема, крім того, досить часто в повсякденній семіотичній практиці ми часто користуємося прямим позначенням. Неприємності, як відомо, починаються тоді, коли відбувається плутанина, і ми намагаємося буквально витлумачити символ або марно шукаємо глибину смислів там, де їх немає, коли ми неправильно ідентифікуємо емблеми або наводимо недоречні алегорії» [5].

Природно, що надзвичайно привабливим є розуміння природи символу саме в літературному символізмі як напрямі, в якому символ є основним прийомом художнього зображення для художника, який шукає лише відповідності з потойбічним світом. Для представників символізму «все – лише символ».

Термін «символізм» у мистецтві увів французький поет Жан Мореас у маніфесті «Le Symbolisme», опублікованому у газеті «Le Figaro» 18 вересня 1886 р. Зокрема, він писав, що символічна поезія – ворог повчань, риторики, фальшивої чутливості і об'єктивних описів; вона [поезія] прагне втілити ідею в чуттєво-зрозумілу форму, однак, ця форма – не самоціль, вона слугує вираженню Ідеї, не виходячи з-під її влади. З іншого боку, символічне мистецтво опирається тому, щоб Ідея замикалася в собі, відкинувши пишний одяг, приготовлений для неї у світі явищ... Подібна чуттєва форма, в яку втілюється Ідея, – символ. У своєму маніфесті Ж. Мореас намагався визначити природу символу, який витісняє традиційне поняття художнього образу і стає основним матеріалом символістської поезії. Принципова відмінність символу від художнього образу – його багатозначність. Символ не можна витлумачити зусиллями розуму: на останній глибині він «темний» і тому недоступний кінцевому тлумаченню. На російському ґрунті ця особливість символу була точно визначена Ф. Сологубом: «Символ – вікно в безкраїсть». Рух і гра смислових відтінків, під час протилежних, створюють нерозгаданість, таємницю символу, на відміну від образу, що виражає одиничне явище. Відомо, що як напрям символізм у Росії виник на противагу реалізму. А. Блок у своїй праці «Про сучасний стан російського символізму» зв'язував символізм з певним світоглядом, де проходить розмежування між видимим світом, «грубим балаганом», на сцені якого рухаються маріонетки, і світом потойбічним, дальнім берегом, де квітнуть «очі сині бездонні» таємничої незнайомки, як втілення

чогось неясного, непізнаного, Вічно Жіночого... (Вірші про прекрасну даму). Поет-символіст виходить з протиставлення цьому світу інших світів, у ньому поет не стиліст, а жрець, пророк, який є володарем таємного знання своїми образами-символами... Для поетів-містиків символи – це «ключі таємниць, вікна у вічність, вікна з цього світу в інший». Поети-символісти уникають яскравих барв і чіткого малюнку. Для них «лучшая песня в *оттенках* всегда» (Верлен), для них «тончайшие краски не в ярких *созвучьях*» (К. Бальмонт). Яскраві, точно карбовані слова витончених, утомлених, дряхлих душою поетів-реалістів уже не задовольняють поетів-символістів. Їм потрібні «слова-хамелеони», слова наспівні, співучі, пісні без слів. Разом із Фетом вони неодноразово повторюють: «О если б без слова сказаться душой было можно» і з Полем Верленом основою своєї поезії вважають музичний стиль: «Музыки, музыки прежде всего». Недарма символісти є палкими прихильниками музики Вагнера. Поети-символісти передають свої неясні настрої і туманні мрії у музичних співзвуччях, утілюючи свої мрії і пророцтва в образах, що музично звучать. Ця любов до поезії співзвуч характерна для символістів Шеллі, Едгара По, Стеф. Малларме, Поля Верлена, Ф. Сологуба, В. Брюсова та інших.

Український символізм виник після російського, тобто з кінця 1910-х рр. Початок українського символізму пов'язаний з ранньою творчістю Павла Тичини (1914 – 1917), Якова Савченка, Олекси Слісаренка, Дмитра Загула, Володимира Ярошенка, Кліма Поліщука та інших. Першим організаційним осередком українського символізму було створене в Києві 1918 р. угруповання «Біла Студія» (за назвою французького журналу «Revue Blanche»), до якого увійшли поети Яків Савченко, Олекса Слісаренко, Клим Поліщук, Михайло Семененко, Володимир Кобилянський та інші, діячі театру Леся Курбаса й Миколи Терещенка та художник Анатоль Петрицький. Того ж року їхніми зусиллями був виданий «Літературно-критичний альманах» із творами названих вище поетів і митців і з теоретично-програмними статтями І. Майдана (Д. Загула) та Я. Савченка, а на початку 1919 р. створено нове об'єднання українських символістів «Музагет», яке опублікувало три номери журналу «Музагет» за редакцією П. Тичини, В. Ярошенка, Ю. Меженка і Д. Загула. Суто українськими символічними мотивами відзначена творчість Я. Савченка («Поезії», 1918), В. Ярошенка («Світотінь», 1918; «Луни», 1919), Д. Загула («На грані», 1919), О. Слісаренка («На березі Кастальському», 1919) тощо. Вершиною вияву українського символізму була збірка П. Тичини «Сонячні кларнети» (1918) як своєрідне унікальне вираження музичної симфонії.

На жаль, діяльність українських символістів обмежується коротким періодом. Так, у подальшому М. Семененко й О. Слісаренко стали футуристами, інші поети стали на позиції «пролетарської» літератури, деякі репресовані та знищені. Пізніше від символізму відійшов і П. Тичина. Ідеї символізму і тезу «мистецтво заради мистецтва» деякий час відстоювали Ю. Меженко, А. Поліщук, А. Павлюк, а в еміграції традиції українського символізму у 20-х рр. ХХ століття продовжували Т. Осьмачка, В. Барка та інші. Думка про те, що в цілому український символізм не набув свого оригінального і самобутнього вияву, в якому вгадуються лише чужі віяння як західноєвропейського, так і російського символізму, порівняно з якими український символізм був явищем дещо пізнім і мав, відповідно, нібито епігонський, наслідувальний характер, є поверховою і неспроможною. По-перше, характерною особливістю українського символізму було на той час його осучаснення – намагання поетів висловити за допомогою символічних засобів своє захоплене і суперечливе ставлення до дореволюційної і

революційної реальності на українському ґрунтію По-друге, «поетика символізму, – як зазначає М. Неврлий, – омолодила старі затерті і часто примітивні кліше народницького віршування, збагатила українську поезику кращими здобутками західноєвропейської поезії і, нарешті, значно поширила тематичні обрії українського письменства...», символізм на Україні, як в інших слов'янських країнах, пробив вікно у широкий світ» [15]. Таким чином, місце українського символізму залишається невизначеним, недостатньо вивченим і об'єктивно оціненим, а значить, актуальним [10].

Отже, визначаючи сутність символу, можна стверджувати, що символ є образ, узятий в аспекті своєї знаковості, знак, наділений усією органічністю міфу і невичерпною багатозначністю. Будь-який символ є образ (і будь-який образ є, деякою мірою символ); але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символ ставить акцент на іншому боці тієї самої сутності – на виході образу за власні межі, на присутності деякого смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного [2]. Зміст справжнього символу співвіднесений через смислові опосередковані зчеплення з найголовнішим – «з ідеєю світової сукупності», з повнотою космічного і людського «універсаму» [2].

Сама структура символу спрямована так, щоби занурити кожне окреме явище в стихію «першооснов» буття і створити через це явище цілісний образ світу. У цьому закладено спорідненість між символом і міфом, тобто символ є міф, «знятий» культурним розвитком, виведений із тотожності самому собі і усвідомлений у своїй розбіжності з власним смислом. Від міфу символ успадкував соціальні і комунікативні властивості, про що свідчить і сама етимологія терміна символ: так давні греки називали лінію зламу осколків однієї пластини, складаючи які, люди, пов'язані узами спадкоємної дружби, упізнавали одне одного. Через символ ідентифікують і розуміють одне одного лише «свої». На відміну від алегорії, яку може дешифрувати і «чужий», у свідомості «своїх» є тепло таємниці, що їх об'єднує. Історично в ролі посвячених можуть виступати не лише особистості, й цілі народи і ширше – культурно-конфесійні спільноти, як це було в епохи, подібні класичній античності і середньовіччю; і навпаки, в буржуазну епоху свідомість функціонує в межах елітарного середовища, надаючи своїм представникам можливість упізнавати одне одного серед «байдужого натовпу» [2].

Якщо в художній символіці художній символ, символізм – більш-менш з'ясовані поняття, то розуміння ролі та функцій символу в мистецтві все ще потребує пильної уваги дослідників, де донині не вироблено загальноприйнятих підходів і заперечується навіть існування символів окремих галузей мистецтва, наприклад музичних символів [22, 19-25]. Ця обставина є вирішальною до актуалізації проблеми символіки в мистецтві. Спираючись на найвідоміші досягнення в теорії символізму, в подальших дослідженнях ми розглянемо і проаналізуємо найважливіші естетичні теорії символу, запропонувавши своє розв'язання цієї проблеми.

Філософський і культурологічний аналіз специфіки символу як засобу світорозуміння і світовідчуття, на наш погляд, є дуже важливим для вивчення умов становлення символічної свідомості у поєднанні з розвитком науково-раціональної свідомості. Такі дослідження становлять дуже важливий аспект розвитку і реформування стратегії сучасної освіти, в тому числі мистецтвознавчої. Вивчення специфіки символу є актуальним не тільки для філософів і культурологів, але й для

психологів-практиків та педагогів, які зможуть зрозуміти різноманітність і внутрішній взаємозв'язок неусвідомлених, невербальних форм осмислення і актуалізації світу, що неможливо у понятійно-логічних способах презентації.

Література

1. *Аверинцев С.С.* Заметки к будущей классификации типов символа / С.С. Аверинцев // Проблемы изучения культурного наследия; [под ред. Г.В. Степанова]. – М.: Наука, 1985. – 400 с.
2. *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь: – [2-е изд., испр.]– К.: Дух и Литера, 2001. – С. 155-161.
3. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции; [пер. О. А. Печенкина] /Ж. Бодрийяр. – Тула, 2013. – 204 с.
4. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000.
5. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
6. *Кассирер Э.* Философия символических форм: [в 3 т.] / Э. Кассирер. – Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen, L 1-3. – Berlin, 1923.
7. *Кулагина Н.В.* Символ как средство мировосприятия и миропонимания: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.08 / Н.В. Кулагин; МГУ. – М., 2003.
8. *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон. – М.: УРСС Эдиториал. – 256 с.
9. *Лангакер Р.* Природа грамматической валентности / Р. Лангакер // Вестник Московского ун-та. – 1998. – № 5. – С. 73-111. – (Серия 9 «Филология»).
10. *Лесная Г.М.* Символизм как направление в украинской литературе начала XX века: к постановке вопроса / Г.М. Лесная // Исследование славянских языков в высшей школе: достижения и перспективы / Информационные материалы и тезисы докладов международной конференции 21-22 октября 2003 – М., 2003. – С. 262-263.
11. *Лосев А.* Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
12. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – [2-е изд.]. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
13. *Лотман Ю.М.* Символы в системе культуры / Ю.М. Лотман // Избр. статья: [в 3 т.]. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
14. *Мамардашвили М.* Лекции по античной философии / М. Мамардашвили. – М.: Аграф, 1997. – 320 с.
15. *Неврлий М.* Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К.: Наукова думка, 1991. – 345 с.
16. *Пирс Ч.* Избр. философ. Произведения; [пер. с англ.] / Ч. Пирс. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
17. *Платон.* Собр. соч. : [в 4 т.]. / Платон. – Т. 2. – М.: Мысль, 1993.
18. *Свасьян К.А.* Проблема символа в современной философии (Критика и анализ). – [2-е изд.] / К.А. Свасьян. – М.: Академ. Проект: Альма Матер, 2010. – 324 с.
19. *Селіванова О.О.* Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля, 2006. – 716 с.
20. *Сіверс В.А.* Історія світової культури / В.А.Сіверс. – К.:НАКККіМ, 2011. – 368 с.
21. *Сычева С.Г.* Проблема символа в философии / С.Г. Сычева. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. –197 с.
22. *Ференц Н.С.* Основы литературоведства. – К.: Знання, 2011. – 431 с.
23. Философский словарь. Энциклопедия философских терминов онлайн: Online Dics.ru
24. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М.: Наука, 1966. – С. 110-111.
25. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 608 с.
26. *Яроцинский С.Т.* Дебюсси, импрессионизм и символизм / С.Т. Яроцинский. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.

ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ Д.М. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКОГО

У статті автор розглянув різні підходи та ставлення Д.М. Овсянико-Куликовського до розвитку культури, проаналізував основні положення культурологічної концепції вченого, охарактеризував коло його наукових інтересів та визначив вплив на сучасні культуротворчі процеси.

Ключові слова: культурологія, культура, концепція, література, міфологія, історія культури, категорія, нація, національність.

В статье автор рассмотрел различные подходы и отношение Д.М. Овсянико-Куликовского к развитию культуры, проанализированы основные положения культурологической концепции ученого, охарактеризован круг его научных интересов и определено влияние на современные культурообразующие процессы.

Ключевые слова: культурология, культура, концепция, литература, мифология, история культуры, категория, нация, национальность.

The article examined the different approaches and attitudes to the development of scientific culture, analyzed the main provisions cultural concept D.M. Ovsyaniko-Kulikovsky, describes the range of his scientific interests and to determine the influence on modern culture-processes.

Key words: cultural, culture, concept, literature, mythology, cultural history, category, nation, nationality.

Вже майже чверть століття наша держава є вільною та незалежною країною. Вона стала суб'єктом міжнародного життя, долучилася до глобальних світових процесів, активно розвиває міжкультурні зв'язки з іншими країнами та посідає гідну ланку в галузі науки. Сучасний стан людства сам диктує умови та напрямки розвитку тих чи інших галузей знань. В Україні все частіше звертаються до науковців минулого та вивченню їх досліджень, оскільки через аналіз минулого ми можемо поставити правильний діагноз сьогоденню та покращити майбутнє. Одним з таких українських вчених був Дмитро Миколайович Овсянико-Куликовський.

Активний учасник суспільно-політичного життя України, видатний науковець, публіцист, культуролог, лінгвіст та педагог – він вплинув на формування світогляду тогочасної інтелігенції, на розвиток української культури, вищої та середньої освіти. Вчений, знаний переважно серед фахівців-філологів, був свого часу одним з найвидатніших і найпопулярніших російських літературознавців. Багаторазові видання монографій – про О. Пушкіна, М. Гоголя, І. Тургенєва, Л. Толстого, чотири зібрання творів, передрук його робіт у хрестоматіях – об'єктивні свідчення цієї популярності.

Характеристику його діяльності можна зустріти вже у спогадах його сучасників: серед учасників Харківського історико-філологічного товариства, викладачів, провідних професорів, меценатів, засновників музеїв, фахівців з

історії. Провідними дослідниками вченого кінця XIX – початку XX століття є А.В. Ветухов, А.Г. Горнфельд, Т.І. Райнов. Неодноразові посилання на роботи Дмитра Миколайовича можемо знайти у праці «Релігійна свідомість язичництва: досвід філософії історії та звичайна релігія» російського дослідника давніх релігій А.І. Введенського.

У 20-х рр. XX століття у вчених викликає зацікавленість діяльність Д.М. Овсянико-Куликовського як лінгвіста, санскритолога, літературознавця. Особливу наукову цінність представляють дослідження С.Ф. Ольденбурга, П.М. Сакуліна. Низку вчених, які працювали в радянський період та опікувалися проблемою наукового спадку Д.М. Овсянико-Куликовського, представляють М.К. Анікін, І.Г. Ілюхін, А.П. Ковалівський, М.В. Осьмаков.

Нове бачення творчості Д.М. Овсянико-Куликовського спостерігаємо в роботах А.П. Ковалівського, який приділяє певну увагу історичним поглядам вченого, визначає місце Дмитра Миколайовича в розвитку сходознавства, зокрема індіаністики у Харківському університеті, оцінює його як викладача.

В роботах видатних учених М.Н. Бойка, Р.С. Золотарьова, Ю.В. Манна приділяється увага визначенню рівня розвитку національно-визвольного, революційного руху та характеристики діяльності Д.М. Овсянико-Куликовського як автора психологічного методу в гуманітарних науках, політолога, історика культури та літератури, викладача. Серед українських вчених необхідно виділити доробок О.І. Ладиги, який комплексно дослідив громадсько-політичну, культурно-освітню та наукову діяльність Овсянико-Куликовського, з'ясував вплив Д.М. Овсянико-Куликовського на розвиток інтелігентського руху кінця XIX – початку XX століття, вперше визначив місце вченого в розробці національного питання у Російській імперії [7]. В дослідженні Л.О. Чувпило розглянута індологічна спадщина Дмитра Миколайовича в контексті процесу зародження орієнталістики в Харківському університеті, виявлені та досліджені основні напрями розвитку сходознавчої освіти і науки, простежена еволюція сходознавчої думки харківських вчених [16].

У 2012 р. вийшла в світ книга В.П. Крутоуса «Естетика та час. Книга взаємовідторгнення», в якій видатний російський вчений, заслужений професор МДУ імені М.В. Ломоносова присвятив творчості Д.М. Овсянико-Куликовського значну частину своєї роботи.

Отже, з наведеного можна зробити висновки, що наукова діяльність Д.М. Овсянико-Куликовського завжди цікавила вчених; його широта душі та багатий науковий досвід не залишали байдужим нікого.

Так, сучасні дослідники, вивчаючи сумлінну наукову працю та багаторічні дослідження вченого, виводять цікаві концепції з різних галузей науки, таких як історико-літературна, з психології творчості, лінгвістична та граматична. Але мало хто звертає увагу на те, що Овсянико-Куликовський перш за все був дослідником минулого та аналітиком сучасності. Майже крізь всі його роботи червоною лінією побудована незвична але цілком обґрунтована концепція розвитку культури людства, починаючи з первісної доби та міфологічних уявлень до початку XX століття. Тому, з огляду на це, *метою роботи* є аналіз культурологічної концепції Д.М. Овсянико-Куликовського.

Провідний вчений, професор Харківського університету, послідовник видатного О.О. Потебні та надзвичайно талановита людина, яка все життя присвятила науці, народився в м. Каховка Херсонської області. Його наукова кар'єра складалася вдало, але постійні пошуки нового в неосяжній та невичерпній науці кидали молодого вченого в різні галузі знань. Так, на початку своєї педагогічної діяльності Дмитро Миколайович із захопленням вивчав індологію та викладав санскрит, проаналізував з соціально-психологічної точки зору гімни Рігведи та дійшов висновку, що мова є найкращим відбитком первісного мислення й свідомості, намагався зрозуміти як розвивалося пізнання індоарійців, духовна культура, початки художньої творчості. З одного боку, він відокремлював поняття екстаз і введення його у контекст аналізу становлення первинних соціальних зв'язків, що призвело до вивчення ним механізмів людської психіки, специфіки її еволюції. З іншого боку, він акцентував на силі впливу мови на свідомість людей. Ідея впливу мови, яка простежується у гімнах Рігведи разом із п'янким напоєм Соми на давніх людей, зовсім не набула продовження у розробці проблематики історії, історії культури та культурології. Зазначимо, що такий підхід до вивчення теми робив дослідження Овсянико-Куликовського більш ефективними та передовими для тогочасної науки.

За 1885–1893 рр. діяльності вченого в Казанському, Одеському та Харківському університетах вийшло багато газетних статей, наукових праць, переважно з літературної критики, в яких можна прослідкувати умонастрої епохи, які формували розвиток культури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вивчаючи його роботи цього періоду, можна підсумувати наступне: «Автор, сповнений піднесених почуттів, шанує науку, філософію та мистецтво, поважає релігію, любить людство, сповідує культ гуманності, свободи та справедливості...» [13, 337].

Роботи науковця 90-х рр. ознаменувалися насиченою працею та збагаченню й так доволі великого багажу знань. Він захоплено перечитував Фламиріона, Дюбуа-Реймона, Маха, Плеханова, Струве, Гейне, Гете, намагаючись таким чином поповнити свої так звані прогалини в загальній освіті. Всі ці думки в розумінні Овсянико-Куликовського поступово трансформуються та набувають чітко окреслених форм у викладенні історії культури людства. Так, «Історія руської інтелігенції» – тритомна багаторічна праця – стала узагальненням цих розмірковувань та думок. Дана книга, на думку автора, не претендує на титул історії руської літератури, мета полягала в тому, щоб простежити в історичному, послідовному порядку розвиток загальнопсихологічних типів, показати реальні соціокультурні зміни, які створені життям та знайшли своє художнє втілення у відомих образах Чацького, Онегіна, Печоріна, Рудіна. Оперуючи лише літературою, Овсянико-Куликовський тим самим намагався показати кращий бік мислячого суспільства, яке висловлювало настрої епохи та еволюцію передових ідей того часу і здійснило той поворот, початок якого був покладений ще у 40-х рр. ХІХ століття – спочатку слов'янофілами, а потім західниками. Це був поворот в бік народу, селянства, спрямований на захист його інтересів, підготовку умів до думки щодо необхідності скасування кріпосного права, гуманного ставлення до простого люду [11, ІІІ]. Доречно буде вказати на те, що «Історія руської інтелігенції» майже одразу набула своїх прихильників. М. Горький у листі до Овсянико-Куликовського від щирого серця дякує автора за прислану книгу, говорить про те, що з великим хвилюванням читав її і рекомендував письменникам-початківцям як книгу, яка багато чого може дати [3, 321].

Деякі вчені, наприклад Н.В. Осьмаков, вважають, що «Історія руської інтелігенції» стала останньою роботою за життя Д.М. Овсянико-Куликовського [15]. Але це не відповідає дійсності. Достовірно відомо, що в останні роки Дмитро Миколайович жив в Одесі та працював над «Спогадами».

У 1989 р. виходить двотомник Овсянико-Куликовського, який містив й «Спогади», де у передмові Ю.В. Манн написав, що «ця книга належить до кращих творів; у ній поєднується широке змалювання ідейної та наукової атмосфери останньої третини ХІХ століття з точністю та колоритністю портретних характеристик» [6, 195]. Відомий російський вчений В.П. Крутоус цілком згоден з Ю.В. Манном. На його думку цю роботу можна порівняти з авторефератом, «тільки резюмуючого не зміст дисертації, як звично, а увесь корпус праць вченого» [6, 195]. В ній автор намагався дати характеристику свого внутрішнього світу в його розвитку. Також В.П. Крутоус майже один з перших вчених наголошує на тому, що Овсянико-Куликовський розробив та у доступній формі виклав цілісну культурологічну концепцію, яка формувалася під впливом суперечливих ідейних тенденцій свого часу. При переході від ХІХ до ХХ століття гостро відчувалося протиборство умонастроїв оптимізму та песимізму. В основу культурологічної концепції Дмитра Миколайовича, на думку В.П. Крутоус, було покладено позитивізм, який припускав віру в науку, розум, в суспільний прогрес. Ця концепція несла на собі печатку драматизму, в ній вирувала енергія серйозних внутрішніх напруг. Таких проявів драматизму В.П. Крутоуса виділяв у вченого два: 1) увага до опозиції норма/анормальне у психіці окремо взятої особистості, в соціумі, в культурі; 2) радикальний антиестетизм Овсянико-Куликовського, знаменита тріада «Істина – Добро – Краса» є застарілою та хибною.

З таким ґрунтовним викладом В.П. Крутоусом культурологічної концепції важко не погодитися. У мемуарах вченого ми можемо знайти міркування проте, що «Добро» – це дещо загадково велике, це – скарб і тайна людського духу та вище створення людської еволюції, в психологічній природі якого є дещо співзвучне природі «Істини». Щодо категорії «Краси», яка цілком складається з умовностей і фікцій, то їй не личить стояти поряд з «Істиною» та «Добром», її слід зовсім вигнати з кола вивчень, предметом якого слугує людина. Об'єктивної «Краси» немає, це міф, є тільки суб'єктивна категорія «гарного». У свою чергу, категорію «Гарного» Овсянико-Куликовський поділяв на дві складові. Одна представлялася морально-байдужа, а інша – анормальна взагалі й аморальна зокрема. До першої відносить красу природи, до другої красу людського тіла та вбрання. Він наполегливо наголошував на тому, що категорія «Краси» не потрібна, навіть шкодить в дослідженнях психологічної природи і еволюції художньої творчості [13, 342]. Таким чином, спостерігаємо, що вчений був лютим гонителем краси, який зовсім заперечував навіть таке поняття.

Культурницьку концепцію Д.М. Овсянико-Куликовського можна розглядати під кутом «норми» та «патології», «здорових» та «хворих» станів в розвитку людства. Ця ідея у вченого зароджувалася під впливом медичних та психіатричних книжок. Він дійшов висновку, що людство споконвічно хворіло різними неврозами і психозами, що процеси виродження супроводжували його на всіх шляхах його культурного розвитку, а божевілля таке давнє, як і само людство. На цьому

умовиводі з великою цікавістю Дмитро Миколайович знову звертається до текстів давніх пам'яток. Починаючи з аналізу міфів, релігійних уявлень, обрядів, культів, де канібалізм, дітовбивство, священне пияцтво, членоушкодження є «нормальним» та «здоровим» у первісній та архаїчній культурі, то тепер автор вказує на те, що всі ці явища історії можна віднести до хвороб, від яких людству доводилося виліковуватися тисячоліттями.

Міфологія з точки зору медицини, точніше психіатрії, як розглядав її вчений, дивувала його своїм безглуздям, в ній він знаходив ознаку хворого розуму, патологічної логіки, яка супроводжувалася ілюзіями та галюцинаціями. За словами Дмитра Миколайовича, «давність сповна маячних ідей, які неважко знайти в клініках [13, 348]. Первісний алогізм на думку вченого здавався як закономірна хвороба мозку, яка стала відправною крапкою розумового розвитку людства, яке, своєї черги, в галузі думки йшло від алогізму до логіки, як у сфері моральних стосунків воно йшло від аморалізму до моралі, від звіриного до людського.

В світі своєї культурологічної концепції цікавим є позиція професора до національності. В 1912 р. М. Горький звертається до Овсянико-Куликовського як до редактора найстарішого журналу «Вісник Європи» з таким цікавим, на наш погляд, питанням. Він пропонує вченому об'єднати всіх письменників, літераторів та вчених всіх народностей, роблячи наголос на те, що тільки Дмитру Миколайовичу під силу це зробити. Звертає увагу на необхідність боротьби з націоналізмом в усіх його проявах, на що професор відповів так: «Нехай живе всяка національність, але нехай зникне всякий націоналізм» [13, 321]. Ним були висловлені ідеї, які випереджали свій час: «Національні шляхи мислення та дії – це різні дороги, які ведуть в один і той же Рим загальнолюдських ідеалів. Тому зникнення будь-якої національності – це завжди втрата для людства... Ідеал один – людяність, і він не може бути національним. До нього ведуть національні шляхи мислення та дії, але сам він складається не з цих шляхів, а з результатів думки та справи, які по суті інтернаціональні та утворюють спільне надбання, спільне благо людства» [5, 27].

Не слід забувати і те, що за походженням Овсянико-Куликовський українець, а його характерною рисою як вченого історика та культуролога був постійний інтерес до національних проблем та міжнародних процесів. Його життя та творчість – приклад злиття двох великих культур: української та російської, єдине ціле водночас. Завдяки своїй коректності, чистоті та ширості душевних хвилювань, він з майстерністю митця поєднує те, що апіорі не може бути об'єднаним. Ще в студентські роки, перебуваючи під впливом радикалізму, він вже висловлював думки про те, що соціалістичну ідею пора втілити в народні маси та обґрунтувати на національній ниві, що в майбутньому має бути якийсь синтез передових рухів різних народів, в тому числі й слов'янських. Людство йде не до національного знеособлення, а до всебічного розвитку національного духу на ниві загального культурного та розумового розвитку [13, 404].

З огляду на сказане можна зробити такий висновок. Д.М. Овсянико-Куликовський видатна особистість, неординарний науковець, який все життя присвятив науці та людству. Займаючись вивченням історії, історії культури, літератури, психології, лінгвістики, соціології та його світогляд і психологічна

позиція, яка підтримувалася позитивістською методологією, все це обумовило його підхід до розвитку власної культурологічної концепції. Вивчаючи явища культури та розробляючи таку концепцію, вчений намагався торкнутися усіх сфер людської сутності, від ранніх форм існування людства до початку ХХ століття. Його праці – це свідчення власних хвилювань та умовиводів, в яких він багато в чому передбачив розвиток культури та суспільства в цілому.

Література

1. *Бакіров В.С.* Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна за 200 років / В.С. Бакіров., В.М. Духопельников, Б.П. Зайцев. – Харків: Фоліо, 2004. – 750 с.
2. *Голобородько Я.Ю.* Південний ареал. Консорціум літературної Таврії: роман – монографія / Я.Ю. Голобородько. – К.: Факт, 2007. – С. 12-32.
3. *Гуревич Л.И.* А.М. Горький и ученые Харьковского университета / Л.И. Гуревич // Труды филологического факультета. – Т. 7. – X., 1959. – С. 319-324.
4. *Иваньо И.* Очерк развития эстетической мысли Украины / И. Иваньо. – М.: Искусство, 1989. – 423 с.
5. *Илюхин И.Г.* Д.Н. Овсяннико-Куликовский – историк и критик русской литературы 1853–1890 гг. / И.Г. Илюхин // Учені записки. – Харківський державний університет ім. О.М. Горького. – Т. LXX. – Труды філологічного факультету. – Т. 3. – Харків, 1956. – С. 11–27.
6. *Крутоус В.П.* Эстетика и время. Книга взаимоотражений / В.П. Крутоус. – СПб.: Алетейя, 2012. – 672 с.
7. *Ладига О.И.* Суспільно-політична думка в Російській імперії другої половини ХІХ – на початку ХХ століття. Д.М. Овсяннико-Куликовський: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.02 / О.И. Ладига; Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. – Луганськ, 2003. – 20 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/17886.html>
8. *Никитина Н.Н.* Философия культуры русского позитивизма начала века / Н.Н. Никитина. – М.: Аспект Прогресс, 1996. – 136 с.
9. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* «Ведийские этюды». «Сыны Адиты» / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1892. – № 12. – С. 287–306.
10. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* История русской интеллигенции / Д.Н. Овсяннико-Куликовский; [изд. В.М. Саблина]. – СПб., 1906. – Ч. 1. – 362 с.
11. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* История русской интеллигенции / Д.Н. Овсяннико-Куликовский; [изд. В.М. Саблина]. – СПб., 1907. – Ч. 2. – 398 с.
12. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* К истории культа огня у индусов в эпоху Вед / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. – Одесса, 1887. – 120 с.
13. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Литературно-критические работы: [в 2 т.] / Д.Н. Овсяннико-Куликовский. – М.: Худож. лит., 1989. – Т.2. – 524 с.
14. *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Религия индусов в эпоху Вед / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // Избранные труды русских идеологов-филологов. – М., 1962. – С. 147–148.
15. *Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н. Овсяннико-Куликовский / Н.В. Осьмаков: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1981. – 160 с.
16. *Чувпило Л.О.* Сходознавство в Харківському університеті (1805-1917 pp.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец.: 07.00.02 / Л.О. Чувпило. – X., 2002. – 19 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/334921.html>

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОТИРІЧЧЯ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНОГО РОЗВИТКУ

У статті зроблено спробу виявлення та аналізу соціокультурних протиріч як форми пошуку нової концепції глобального розвитку.

Ключові слова: глобалізація, соціокультурні протиріччя, альтерглобалізм.

В статье сделана попытка выявления и анализа социокультурных противоречий как формы поиска новой концепции глобального развития.

Ключевые слова: глобализация, социокультурные противоречия, альтерглобализм.

This paper attempts to identify and analyze the social and cultural contradictions search form new concept of global development.

Key words: globalization, social and cultural contradictions alterhlobalization.

Сучасна цивілізація характеризується безліччю проблем і протиріч, головною причиною яких є глобалізація, що охопила економічну, політичну та соціокультурну сфери. Так, на культурному і соціальному рівнях відбуваються процеси інтеграції, які передбачають утворення єдиного загальнопланетарного соціуму. Однак поряд з інтеграційними культурними процесами проходять процеси регіоналізації чи локалізації, що дозволяє характеризувати глобалізацію як перехідний період в історії людства, внаслідок якого утворюються новий соціум, нові суспільні цінності і новий індивід.

Глобалізація загострює проблеми взаємодії культур і, відповідно, людей, які ідентифікують себе в межах цих культур. У глобалізованому світі ідентичність стає одним з головних пунктів дискусії, що пов'язано з розширенням потенційного поля для взаємодії культур. Відтак, соціокультурні протиріччя сучасної моделі світоустрою виявляють необхідність пошуку нової парадигми його розвитку.

Сьогодні проблеми модернізації, інтернаціоналізації, глобалізації тощо висвітлюються як філософією, так і спеціальними науками, зокрема культурологією. Однак феномен глобалізації, будучи предметом досить нової сфери знань, через міждисциплінарність і розмитість меж потребує різнобічного розгляду. В українських і зарубіжних дослідженнях, присвячених проблемам глобалізації, розглядаються економічні аспекти глобалізації, вплив глобалізаційних процесів на політичну сферу, фактори вияву впливів глобалізації та їхня класифікація, розвиток особистості в умовах глобалізації, інтеграційні та глобалізаційні процеси, що торкаються практично усіх сфер діяльності як держави, так і особистості, а також і такі питання, як трансформація національної ідентичності в умовах глобалізації (М. Фурман, Г. Іванов, М. Шмельов та інші) та проблеми глобалізації в соціокультурній сфері (Р. Робертсон, П. Бергер, Е. Гідденс, С. Хантінгтон, Ю. Яковець та тощо). Однак питання щодо соціокультурних протиріч сучасного світопорядку, оснований на національних державах, висвітлені недостатньо, що й зумовило *мету даної статті.*

Глобалізація соціокультурної сфери як складний процес вимагає нових філософських і культурологічних підходів, оскільки вивчення окремих аспектів глобалізації в межах конкретних наукових дисциплін без урахування всього спектра соціокультурних трансформацій призводить до спрощення та однобічного трактування одного з найскладніших явищ, витoki якого неважко виявити в попередні епохи, однак вплив якого на сучасну цивілізацію значно посилюється. Широке використання методів інтегративних наукових дисциплін, у томi числі й глобалістики, дозволяє по-новому осмислити ефективність обраних людством на найближчий час орієнтирів.

Відмова від дисциплінарних меж і перенесення інтересу від стійкого до нестійкого, визнання можливості зміни напряму розвитку, його нелінійності та інші положення теорії самоорганізації систем, далеких від рівноваги, стали основою синергетичного підходу в дослідженні головних тенденцій епохи техногенної цивілізації. Важливо наголосити, що за такого трактування збагачується сама теорія прогнозування соціокультурних процесів, оскільки майбутнє розкривається перед дослідником як паліативний простір можливостей, а теперішнє – як напружений процес вибору.

Глобалізація розвитку культури як системи загострюється під впливом зміни напряму соціокультурних процесів, яка виникає у разі, коли нелінійність посилює різні розходження, трансформує граничну чуттєвість, породжує дискретність шляхів еволюції системи. Через нерівномірність посилюються флуктуації (коливання, зміни), які розхитують попередню структуру системи і вводять її у фазу перехідного періоду. Саме тоді перед культурою «відкривається» цілий ряд можливостей (вибір шляху) для переходу в іншу сферу (стан). Варто відзначити, що ці сценарії розвитку можуть істотно різнитися, і горизонти перспектив тих чи інших культур в умовах глобалізації можуть не лише розширюватися, а й значно звужуватися. «Глобалізація об'єктивно породжує насилля над суспільствами в різних частинах світу. Опіраючись цьому насиллю, багато суспільств прагнуть замкнутися в собі, повернувшись до коренів і витоків, але при цьому не хочуть відставати. Країни і народи є достатньо мудрими для того щоб не відкидати матеріальні і віртуальні блага глобалізації. “Імунна відповідь” на неї полягає в тому, що суспільства, які “відстають”, змінюють структуру, набувають більш складного характеру, стають схожими на конгломерат, усередині якого співіснують, приміром, два анклавів. В першому “замикають” сучасне і постсучасне – це “камера глобалізації”. У другому – пестять і плекають традиційне і рідне. В анклавах розмовляють на різних мовах. У першому – робоча мова англійська. У другому – звісно, місцеві мови, носії яких не відкидають можливості вивчити англійську» [4].

Сутність нелінійних систем полягає в чергуванні стадій еволюції та інволюції, у розгортанні і згортанні, зміні інтенсивності процесів на стадію затухання і послаблення, сходженні до центру, інтеграції і розходження, дезінтеграції і навіть часткового розпаду. Тому інтеграційна домінанта процесу глобалізації – інтенсивний розвиток інформаційно-комунікативних технологій, розширення міждержавних і міжцивілізаційних взаємодій, інтернаціоналізація фінансово-економічної сфери – не лише не усуває прояви тенденцій диференціації і диверсифікації, а навпаки, загострює їх. Відповідно процеси взаємодії культур у світі припускають слідування різним векторам, які не можуть бути точно передбачені, тим більше визначені людьми.

Суперечлива природа глобалізаційного процесу, що полягає в співіснуванні різноспрямованих тенденцій інтеграції і диференціації, виявляється на різних рівнях – глобальному та локальному і може бути розглянута як складна форма цілісності, в якій вказана бінарність співіснує на принципах доповненості. Кожна культура і кожен етнос розробляють свої способи і свій ритм входження до глобальних процесів при збереженні як загальносоціальної, так і специфічної локальної культурної своєрідності. Важливим є розв'язання проблеми адаптації до ситуації відкритості та інноваційної активності, оскільки рано чи пізно всі народи або культури виявляться втягнутими в глобальний інформаційно-комунікативний потік. На думку Ф. Кессіді «...кожна культура (цивілізація) як Сходу, так і Заходу має свій особливий генотип, внутрішню логіку розвитку. Це означає, що говорити відносно найближчого майбутнього про можливість певної “крупномасштабної спільноти на основі певної соціокультурної парадигми” необачно» [7, 77].

В умовах глобалізації уникнути тиску уніфікації і стандартизації національних традицій, зберегти закритість етнічних культур як їхню родову ознаку є мало-вірогідним, тим не менш, навіть близькість рівня соціально-економічного і культурного розвитку, спільність культурних практик дозволяють уникнути типологічної одноманітності. Історія розвитку людства свідчить, що однакових культур і суспільств немає, оскільки мозаїка картини світу кожної культури є неповторною й унікальною. Разом з тим, самотність як універсальна ознака культури передбачає не консервацію традицій, спрощення і примітивізацію культурних форм, а й постійне ускладнення, зміцнення ядра культури, навколо якого нарощуються інновації. Засвоєння нових форм – це момент саморозвитку культури, тому навіть сучасні етнічні (традиційні) культури не вільні від запозичень, оскільки процеси глобалізації створюють багато в чому нову ситуацію, в якій розвиваються сучасні культури. Стійкість структур забезпечується балансом нелінійності і дисипації (розсіювання). Ідеальний варіант передбачає ухиляння від крайнощів, оскільки сильна нелінійна взаємодія чи надто сильна дисипація руйнують структуру.

У процесі глобалізації змінюється й сприймання культури, що стало особливо помітно в період формування емпіристської теорії культури, згідно з якою культура – це весь накопичений позитивний і негативний, соціально значущий досвід людської діяльності. Усвідомлення значення досвіду обумовило й усвідомлення значущості кожного конкретного його вияву. Зіставлення масштабів результатів сучасної культурної творчості з такими самими результатами минулого виявили перевагу Історії над Сучасністю, що породило прагнення до збереження культурних пам'яток. Минуле є предметом гордості будь-якої локальної культури, яка входить у конфлікт з процесом глобалізації. Центром суперечностей глобалізації є не сам процес інтернаціоналізації різних зв'язків, а така трансформація різних сфер діяльності людини, взаємодія яких призводить до створення нової глобальної цілісності, коли кожен її елемент перетворюється на орган світового організму, тобто стає значно більшим, ніж лише сума елементів, що його становлять. Разом з тим, саме в окремих виявах суперечливість глобалізації стає найбільш очевидною. Однобічні підходи до глобалізації, коли ніби за інтеграційними тенденціями приховуються лише спроби урядів промислово розвинутих країн вибудувати новий світопорядок, говорять про ігнорування самоорганізаційних можливо-

стей суспільства і культури, що виявляються в зміні парадигм соціокультурного розвитку від інтеграції до диференціації і навпаки. Про це свідчить, зокрема, і той факт, що тенденція глобалізації супроводжується посиленням самостійності регіонів. Загалом глобалізація неможлива без регіональних систем, які і є активними учасниками цього процесу.

На відміну від глобалізації, витоки протиріччя якої полягають у спробі об'єднання різновікових структур у більш складну структуру – світову цивілізацію, регіоналізація є внутрішньою інтеграцією для збереження етнокультурного різноманіття. Сучасний регіоналізм набуває сьогодні нових ознак і стає все більш відкритим, що дозволяє говорити про регіоналізм і глобалізацію як про дві складові одного процесу, які виступають парадигмами соціокультурного розвитку, що взаємодоповнюють один одного, диференціацію та інтеграцію. Пріоритетність кожної з них у конкретному культурно-історичному періоді виявляється через співвідношення етнонаціональних і глобально-космополітичних пріоритетів. Таким шляхом людство рухається до цивілізаційного синтезу, не втрачаючи етнокультурного різноманіття.

Незалежно від глобальної чи регіональної домінанти, в різних країнах населення чутливо реагує на надмірне втручання певної держави в життя іншої – працюють самоорганізаційні можливості суспільства: з'являються альтернативні проекти побудови глобального світу, розробляються або проекти створення етносу глобального світу, або, навпаки висувуються нові форми соціального протесту проти тенденції глобалізації. Яскравим прикладом такої реакції відторгнення невластивих життєвому устрою чужих норм і цінностей є альтерглобалізм.

На відміну від регіоналізації, альтерглобалізм – це не тенденція соціокультурного розвитку в окремій країні, а соціокультурний рух глобального масштабу за пошук альтернатив процесу глобалізації. З усього різноманіття форм вияву альтерглобалізму можна виокремити дві основні: 1) соціально-психологічні методи тиску на світову спільноту через засоби масової інформації, які використовуються для виголошення вимог щодо збереження етнокультурного різноманіття, усунення соціокультурних протиріч між багатими і бідними, утвердження пріоритету екологічних цінностей перед іншими цінностями тощо; 2) методи активних соціальних дій (демонстрації, марші протесту тощо), частина яких має деструктивний характер (погроми, вияви екстремізму тощо).

Отже, протиріччя і ризики глобалізованого світу концентруються навколо проблеми існування людини в умовах нестійкого соціокультурного простору. Виходячи з цього, істотного значення для неї набуває процес засвоєння традицій локальної культури, яка зберігає свою продуктивну силу. Через адаптаційні ресурси своєї культури усувається надлишкова «нестабільність» людини в нових умовах, створюються умови для засвоєння нею інших культурних практик і поведінкових моделей. Тим самим знижуються різні «антропологічні» ризики глобалізованого світу.

Таким чином, динаміка цивілізаційного розвитку виражається не лише через позитивні досягнення людства. Очевидним є той факт, що в своїх крайніх проявах саме глобалізація виступає одним з факторів посилення багатьох глобальних проблем, порушення принципів стійкого розвитку. Значення соціокультурних факторів для реалізації концепції стійкого розвитку ще більше посилюється під впливом

тенденції глобалізації, оскільки всі екологічні зміни, врешті-решт, обумовлені антропогенним тиском на природу, а їхній рівень, міра і форми залежать від зрілості культури людського суспільства.

Будучи складною суперечливою реальністю, глобалізований світ формує нове покоління людей. Трансформації, які відбуваються в різних сферах діяльності, свідчать про вступ людства в новий етап свого розвитку, етап, проходження якого пов'язане з необхідністю розуміння його суперечливої надскладності, яка передбачає визнання взаємопов'язаності, взаємозалежності та взаємовразливості сучасного світу. Однією з таких трансформацій є формування інформаційного суспільства, характерними ознаками якого є створення розгорнутої системи поширення, зберігання та обробки інформації, нових принципів комунікативно-інформаційної взаємодії. Інформатизація соціокультурного простору є не лише показником рівня науково-технічного розвитку суспільства, а інтенсивність цього процесу відкриває нечувані можливості з передання знань, широкі перспективи розвитку людини. Більше того, інформатизація виступає як контекст, що активно формує новий тип культури, який виявляється в зміні інформаційно-комунікативних процесів на її спеціалізованому та буденному рівнях.

Надмірне насичення інформаційно-комунікативного простору як середовища життєдіяльності людини технікою та засилля різних технологій ініціює появу нових артефактів і паттернів, які не отримали достатнього лага для їх переходу з інновацій у традиції. Це обумовлює посилення мозаїчності сучасної культури, що дозволило дослідникам розглядати її як форму просування суспільства в бік культурного різноманіття. В сучасній культурі, в основі якої є фрагментарність, незв'язаність і поліморфність, виявляється нова форма стійкості, яка ще донедавна була б визначена як нестійкість. Так, процес інформатизації, руйнуючи попередню цілісність культури, формує нову, в якій, однак, так само важко визначити центр і межі периферії.

Комунікації, залишаючись діяльнісною формою спілкування, спрямованою на вироблення певних цілей, значною мірою «стискають» процес розповсюдження культурних форм, впливають на соціокультурну динаміку, на становлення людини. У свою чергу, такі зовнішні маркери культури ХХ століття як телебачення, радіо, персональні комп'ютери і комп'ютерні мережі трансформують внутрішню тканину культури – духовно-ментальні структури суспільства. Та оскільки мови і коди культури як цілісності змінюються досить повільно, не можна говорити про сформованість нових ментальних моделей реальності. Проте очевидно є зміна механізмів в освоєнні культури, відкриття нових шляхів закріплення і відтворення поведінкових стереотипів, послаблення залежності трансляції культури від комунікативної практики навчання, від безпосередньо життєвого досвіду, які замінюються інформаційно-комунікативними технологіями без обов'язкової участі у процесі навчання вчителя як транслятора цього досвіду. Традиція, яка відіграє важливу роль у цьому типі комунікацій, замінюється технологіями, трансформуючи механізми засвоєння наочних схем і процес набуття основних навичок професійної підготовки.

Змінюється й комунікативна роль мови як засобу передання культурних знань, соціалізації та соціальної інтеграції. Розширюється коло штучних мов і,

перш за все, комп'ютерної як сучасного засобу комунікації та спілкування. Її значення для нового типу культури і людини ще недооцінюється філософами і культурологами, які недостатньо враховують фактор внутрішнього діалогу і зворотних зв'язків між тими, хто створює комп'ютерні програми і віртуально беруть участь у формуванні людини, хоча міра їхньої активності є домінантною серед інших впливів на свідомість сучасної людини.

Змінюються і типи міжособистісних комунікацій: з одного боку, формується «модульна людина», не зацікавлена в установленні тривалих міжособистісних відносин, характерною ознакою комунікативної діяльності якої стає «скороминущість», а з іншого, збільшується кількість користувачів всесвітньої інформаційно-комунікативної мережі, які не потребують традиційних форм взаємодії. Це є підтвердженням того, що сьогодні «формується різні інформаційно-комунікативні середовища, які претендують на часткову заміну соціокультурного простору» [9, 63].

Таким чином, відзначені трансформації в інформаційно-комунікативному полі сучасної культури свідчать про закріплення в суспільстві різних форм нового типу культури. На їх основі вибудовується нова організація антропосоціокультурних систем, які під впливом глобалізації формують нову культурну парадигму в суспільстві. Оскільки переходи між культурно-історичними типами завжди є досить умовними і за межами періодизації залишаються періоди, коли в культурі активується процес «провокування нестійкості», пошуку якісно нових форм культури і підготовки зміни норм, цінностей, стилів, зниження смислів традицій та ідеалів, то між різними типами культури може формуватися певний тип, становлення якого передбачає проходження ряду етапів: «нестабільність–хаос», «нестабільність–нестійкість», «нестабільність–креативність». Рух до третього етапу пов'язаний з поділом попередньої якості на кінцеву множину певних потенційно нових якостей культури, тобто з кристалізацією домінантних ознак майбутнього типу культури. Відтак, перебудова картини світу з одного масштабу на інший становить зміст процесів, які відбуваються у перехідному суспільстві. Так, традиції розмиваються різними формами культурного плюралізму та інноваціями, утворюючи цілісну, відносно стійку еволюціонуючу структуру з порушенням симетрії.

Актуальності набуває й проблема подолання наслідків інтенсивності та односторонності соціокультурних процесів, включеність у які не може мати спільного ритму та однакової міри вторгнення у простір кожного етносу і кожної культури. Внаслідок складних загальнопланетарних взаємодій трансформується цілісність регіональних культур, а прискорений розвиток одних суспільств і уповільнений інших є причиною виникнення культурних протиріч, які складно визначити. Тому збереження різноманіття локальних культур вступає необхідною умовою для культурної інтеграції, оскільки визнання протинаправлених тенденцій як рівних (рух до єдності і рух до різноманіття) є основою для діалогу в умовах середовища, яке змінюється. Інтенсифікація контактів між культурами і народами не завжди призводить до бажаної інтеграції, навпаки, породжує протиріччя та посилює прагнення до диференціації, вибудовує нові рівні ієрархії, нові образи світової єдності людства.

Підсумовуючи викладене, слід наголосити, що глобалізація розвитку культури як системи загострюється під впливом емерджентних* змін напряму соціо-

культурних процесів. Зміни виникають у разі, коли нелінійність виступає своєрідним «стимулятором» флуктуацій, тобто підсилює різні розбіжності, змінює граничну чутливість і породжує дискретність шляхів еволюції системи. Через нерівномірність посилюються флуктуації, що розхитують колишню структуру системи і вводять її у фазу перехідного періоду, відкриваючи перед культурою цілий ряд можливостей для переходу в інший стан.

Проблема глобалізації є настільки широкою і багатоаспектною, що завжди залишається простір для нових досліджень. Крім того, динаміка розвитку сучасного світу весь час трансформує ситуацію, привносить нові моменти в сутнісний зміст розглянутої проблеми, і в подальших дослідженнях ця обставина має враховуватися в першу чергу.

* Емерджентний (від емерджентність) – результат виникнення між елементами системи так званих синергетичних зв'язків, які забезпечують збільшення загального ефекту до більших обсягів, ніж сума ефектів окремо взятих елементів системи, що діють (функціонують) незалежно.

Література

1. *Амсель Ж. Л.* Глобализация: большой дележ или плохое упорядочение / Ж. Л. Амсель // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2002. – № 3 (Т. 5). – С. 79–95.
2. *Белл Д.* Эпоха разобщенности / Д. Белл // Свободная мысль. – 2006. – № 6. – С. 20.
3. *Бестужев-Лада И. В.* Альтернативная цивилизация / И. В. Бестужев-Лада. – М., 1998. – 448 с.
4. *Богатуров А. Д.* Конгломератное сообщество / А. Д. Богатуров // Независимая газета. – 2008. – 29 янв.
5. Глобализация и столкновение идентичностей. – М., 2003. – С. 180–195.
6. *Жукова Н. Г.* Глобализация и сохранение национальной идентичности / Н. Г. Жукова // Философия и общество. – 2006. – № 2. – С. 31–45.
7. *Кессиди Ф.* Глобализация и культурная идентичность / Ф. Кессиди // Вопросы философии. – 2003. – № 1. – С. 77.
8. *Кессиди Ф.* Глобализация и культурная идентичность / Ф. Кессиди // Вопросы философии. – 2003. – № 1. – С. 43–55.
9. *Мясникова Л.* Время глобализации / Л. Мясникова // Мировая экономика и международные отношения. – 2005. – № 10. – С. 63.
10. *Пантин В. И.* Циклы и волны глобальной истории. Глобализация в историческом измерении / В.И. Пантин. – М., 2003. – 276 с.
11. *Ракитов А. И.* Новый подход к взаимосвязи истории, информации и культуры / А. И. Ракитов // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 19–29.
12. *Робертсон Р.* Дискурсы о глобализации: предварительные размышления. – Ч. 1 / Р. Робертсон, Х. Хондкер. – М., 2004.

ЖАНРОВІ ФОРМАТИ РОЗВАЖАЛЬНОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті характеризуються розважальні жанри на українському телебаченні, визначаються засоби досягнення ефективності телевізійної комунікабельності з глядачем.

Ключові слова: культура, телевізійна культура, жанр, жанрові формати, розважальність, видовище, ток-шоу, реалітішоу, гра.

В статье характеризуются развлекательные жанры на украинском телевидении, определяются средства достижения эффективности телевизионной коммуникабельности со зрителем.

Ключевые слова: культура, телевизионная культура, жанр, жанровые форматы, развлечение, зрелище, ток-шоу, реалитишоу, игра.

The entertaining genres on the Ukrainian TV are characterised in the article, the means of the achievement of the efficiency of the television communication with the spectator are defined.

Key words: culture, television culture, genre, genre formats, entertainment, show, talk show, reality show, game.

Конкурентоспроможність вітчизняного ТБ тісно пов'язана з жанровим різноманіттям. Потенціалом властивих йому жанрів – телевістави, телефільму, ексклюзивних інтерв'ю з видатними діячами культури і мистецтва – воно сприяє формуванню художньо-естетичних смаків масової аудиторії. Жанровий формат, за концептуальною характеристикою А. Оборської, є поетичною конфігурацією, пов'язаною з трьома ознаками: форматом теленовін, репортажу, коментарів, дискусій; форматом розважальних програм, телемостів, Reality форматом культурних програм, філософських, наукових і політичних диспутів. Вони є структурними підрозділами одного виду ТБ, але пов'язані з тим, що перший дає об'єктивістську, другий – ігрову, третій – діалогічну модель. Діалог, гра, факт – складові жанрових формотворень [9].

У процесі дослідження сучасного стану медіасередовища й тенденцій розвитку вітчизняної медіакультури простежується тенденція вивчення ігрової основи розважальної телевізійної культури. С. Акінфієв, С. Жуков, О. Касаткін, О. Невмержицька, М. Недопитанський та інші правомірно констатують наявність розгалуженої мережі телевізійної ігрової індустрії в її численних комбінаціях, видах і жанрах.

Комплексний морфологічний, інституціональний й змістовний аналіз реалітішоу у контексті сучасного культурологічного знання дозволив С. Жукову розкрити специфіку цієї жанрової форми як особливого соціокультурного простору феномена масової культури, виокремити й узагальнити перспективні тенденції його розвитку як інформаційно-семантичного знаряддя сучасної телевізійної комунікації, котра активно впливає на формування соціокультурних потреб молоді [3]. Дослідни-

ком вивчено досвід телевізійних технологій організації реаліті-шоу у мас-медійному просторі Російської федерації на обсяговому емпіричному матеріалі, здійснено культурологічний прогноз подальшої реалізації рекреаційно-пізнавальної функції каналів телебачення в контексті розважальних форм телебачення [3].

Дисертаційна робота О. Невмержицької присвячена дослідженню процесу морального виховання підлітків засобами розважальних програм центральних телевізійних каналів України. Визначено ціннісний потенціал сучасних розважальних програм українського ТБ, запропоновано їхню класифікацію у відповідності з наявним виховним потенціалом. За жанровими ознаками телевізійні розважальні програми диференціюються на естрадні шоу, кулінарні телепрезентації, покази моди, гумористичні та шоу-бізнесові програми, тематичні телевізійні конкурси, «реаліті-шоу» тощо [7].

За позитивною оцінкою О. Касаткіна, телевізійна гра як жанр тележурналістики є концентрованим утіленням фізичної, духовної й інтелектуальної діяльності людини з акцентом на публічну апробацію та демонстрацію її сутнісних сил. У рамках своєрідної інтерактивної комунікації реалізується єдність інтелектуальних зусиль й ігрової діяльності учасників телевізійного змагання з використанням сучасних технічних засобів і способів трансляції на масову аудиторію [6].

Незважаючи на наявність мистецтвознавчих та культурологічних розробок, присвячених історії й сучасному розвитку телебачення, продовжує залишатися актуальною проблема визначення жанрових форматів розважальної телевізійної культури. Розв'язанню цієї задачі підпорядкована й дана стаття.

Засоби масової комунікації сприяють залученню мільйонів людей до універсального культурного досвіду з його різноманітними телевізійними жанрами. Значного поширення на українському телебаченні набув жанр інфотейнменту [англ. INFOrmation (інформація) + enterTAINMENT (розвага)] з властивим йому поданням серйозної аналітичної інформації у супроводі елемента екранної анімації, музичного супроводу та інших стереотипів розважальності. Ідейні опоненти зневажливо ставляться до таких програм, називаючи їх «щасливими новинами» (happy news) або «макулатурою» (trash TV).

Типовим зразком такої програми в жанрі інфотейнменту було у свій час щотижневе суспільно-політичне шоу «Свобода на "Інтері"». Уперше в історії вітчизняного телебачення (за задумом авторів цього проекту) глядачі стали співучасниками обговорення гострих суспільно-політичних питань без посередництва ведучого-журналіста. У незвичній для себе ролі телеведучого (спікера) спробували себе відомі українські політики.

Зазначений жанровий формат, супроводжуваний гострими дискусіями й прямим опонуванням, привабив велику кількість телеглядачів, які за ординарних умов не зацікавилися б складними громадсько-політичними проблемами. Аналіз значного обширу фактичного емпіричного матеріалу дозволив зробити висновок про те, що чим активніше телеглядачі під час перегляду суспільно-політичних передач будуть зорієнтованими на розваги, тим розважальнішою вважатимуть вони політику як справу малосерйозну.

Ток-шоу (англ. talk show від talk – говорити + show – показ) – це телевізійне обговорення будь-якої проблеми, в якому беруть участь запрошені до студії глядачі. Ток-шоу диференціюється за тематичною змістовністю та адресною спрямованістю (жіночі, молодіжні, сімейні, громадсько-політичні й інші різновиди). Сценарист і режисери – постановники таких програм, формуючи предмет дискусії, повинні кваліфіковано враховувати соціально-демографічні характеристики телевізійної аудиторії: вік, стать, освіту, соціально-професійну приналежність, місце проживання, сімейний стан тощо. Належним рівнем фахової компетентності й високою комунікабельністю має характеризуватися ведучий. Не пропонуючи готових висновків та рішень, майстерно актуалізувати проблему й робити її значущою не тільки для студійних учасників програми, а й для широкого глядачевого загалу.

Стилістика сучасного телеефіру є внутрішньо спорідненою з видовищем, причому навіть статичні за своєю жанровою логікою випуски новин тяжіють до моделювання інформаційного дійства. Видовищно збагачується телевізійна публіцистика, набуваючи жанровості ток- та реаліті-шоу. Сучасний авторитетний телеканал продукує одночасно декілька ток-шоу, охоплюючи різні сфери суспільно-політичного життя. Зважаючи на розмаїття ідеологічних цілей та маркетингових завдань у денному ефірі транслюють ток-шоу для домогосподарок і пенсіонерів, шкільної та студентської молоді, тоді як у нічні години – для інтелектуалів. У даному випадку менеджери свідомо погоджуються із збитковістю програмного телевізійного виробництва, оскільки нічна аудиторія є нечисленною й бракує реклами для самоокупності. Проте актуалізується іміджевий аспект проблеми. Ретельно продумана тема і якісно підібране коло учасників теледискусії спроможне шляхом резонансу (наприклад цитування цікавих думок у пресі) надати телеканалу вигідного образу-осередку інтелектуальної еліти; відтак формується імідж інтелігентного та стильного телебачення.

Щасливий кінець є характерним для різних ігрових форм шоубізнесу як запорука їхньої успішності в умовах ілюзованої втечі від соціальної реальності. У просторі сучасних телешоу виокремлюється кілька субструктур: діалогічні видовища, ток-шоу, ігрові видовища, ігрові шоу та постановчі шоу. Ток-шоу не лише розважають, а й сприяють актуалізації проблем сучасного суспільного життя у сферах політики, економіки, реклами, спорту, музики тощо. Це передовсім діалог, привабливість якого полягає у плідній полемічності. Найціннішим у цьому соціокультурному феномені, за твердженням професора В. Здоровеги, є прагнення віднайти зерно істини, певний повчальний момент, спільний знаменник унаслідок зіткнення різних поглядів [4, 140].

М. Недопитанський підкреслює деякі особливості етико-естетичного сприйняття феномена ток-шоу:

1. Принадність ток-шоу зумовлена передовсім ілюзією причетності аудиторії до обговорення актуальної проблеми. Стежачи за дійством, глядач підсвідомо асоціює себе з учасниками діалогу: «Я теж міг би так висловитися»; «ні, не згоден з такою думкою». Студійна масовка створює ефект віртуальної присутності під час запису програми. Немовби зникає невидима перепона, що розділяє глядача й диспутантів. Тому запрошені на запис «волонтери» мають проходити коректний негласний відбір (частіше вживається модне іншомовне слово «кастинг») з метою

продуманого розміщення гостей, яке сприяло б створенню зацікавленої атмосфери. До того ж має вагоме значення вміння режисерів та операторів вихоплювати зосереджені й вдумливі вирази обличчя для підсилення відчуття співпереживання.

2. Телевізійне ток-шоу задовольняє потребу аудиторії у спілкуванні. Загальновідомо, що не завжди у певному комунікабельно-культурному середовищі щастить зустріти цікавого співбесідника, з яким можна обговорити дещо актуальне чи поділитися наболілим. Ток-шоу надає таку можливість, щоправда віртуальну. Комунікативний аспект жанру має надзвичайно велике суспільне значення, адже завдяки йому телебачення спроможне привертати увагу громадськості до важливих громадсько-політичних проблем, впливати на суспільні процеси, формувати громадську думку. По суті, ток-шоу замінює сумнозвісне перешіптування на домашній кухні, добре відоме за радянських часів. Відтак, комунікативність жанру сприяє подальшій демократизації суспільства. Спостерігаючи за телевізійним диспутом, глядач прилучається до цінностей сучасної комунікативної культури, стає розкутішим у висловленні своїх думок. У його свідомості виникає розуміння цінності консенсусу й потреба пошуку нових можливостей його досягнення.

3. Часто автори надають програмі штучної скандальності, створюючи ситуації «театру абсурду», супутні прищепленню глядачам не кращих людських якостей, зокрема цинізму, дволикості, лукавства тощо; останні у такий спосіб легалізуються й виправдовується їх існування у соціальній дійсності. Психологи пояснюють популярність скандальної ознаки ток-шоу підсвідомим прагненням аудиторії виконувати роль судді. Часом пересічному глядачеві імпонує позиція стороннього спостерігача за певною життєвою колізією. Зазначене може нагадувати й добре відоме побутове пліткування або ж балаканину на дозвіллі. Проте чужа драматична ситуація змушує замислитися над конкретними життєвими цінностями, скоригувати свою поведінку. Можливо, саме в цьому криється сутність стандарту «ТБ з людським обличчям», про який полюбляють розмірковувати телевізійні менеджери. Скандальність у ток-шоу – питання неоднозначне; його розв'язання залежить від рівня моральної та естетичної культури [8].

Таким чином, жанр ток-шоу – не забаганка менеджерів, а соціально й психологічно умотивоване явище, важлива ознака поглиблення комунікативності суспільства.

Інший популярний жанр – реаліті-шоу (reality show), запозичений з сучасної соціальної психології. Телевізійники лише винесли в ефір те, що досліджувалося з науковою метою, додавши йому режисерського антуражу. У свій час британська медіакорпорація Бі-бі-сі замовила вченим експеримент на з'ясування психологічних корекцій людини в екстремальних умовах. Групу добровольців було розділено на «ув'язнених» та «наглядачів» і взято під нагляд в обмеженому лабораторному просторі, який нагадував в'язницю. Експеримент припинили достроково, оскільки «наглядачі» занадто вжилися у свою роль й почали вдаватися до відвертого садизму. Проте така рольова гра дала можливість по-новому поглянути на природу влади. Телепродюсери взяли ідею еволюції людської психології під впливом зовнішніх обставин на озброєння, замислюючись над тим як саме змінюється людина, щоб упередити небажані життєві конфлікти та колізії. Зазначене зумовило появу жанру реаліті-шоу.

Філософія реаліті-шоу ґрунтується на бажанні проникнути крізь межу відокремлення приватного від публічного. Споріднений з документальним кіно, цей телевізійний жанр є невід'ємною складовою відкритого інформаційного суспільства та своєрідною соціокультурною моделлю сучасного суспільства. Примітним у цьому відношенні може бути проект телеканалу «Інтер» під рубрикою «Весілля». Маса глядачів аудиторія споглядала справжнє весільне дійство: з народним колоритом, розмовами про життя, витрати на застілля й фінансове забезпечення майбутньої молодої сім'ї. Відбулася широка дискусія про нагальні життєво-побутові проблеми. Такі телевізійні програми жанру цілком правомірно вважати також дієвим засобом непримусової регуляції громадської думки.

Зі своєю суспільною значущістю реаліті-шоу є потужним засобом оптимізації групової свідомості сучасної молоді. Низка оригінальних проектів телеканалу «1+1» («Останній герой», «Стати зіркою», «Народний артист» та інші) захоплюють молодіжну аудиторію неординарністю вчинків й життєвою успішністю яскравих особистостей («їм пощастило, тоді, може, й мені усміхнеться доля»), вчать науки виживання.

Однак жанровість реаліті-шоу до певної міри легалізує непривабливі ознаки людської психології: дволикість (коли запрошені артисти публічно засуджують відсутнього партнера, засвідчуючи «синдром Іуди»), цинічний прагматизм (відверте нехтування загальнолюдськими нормами) тощо. Найголовнішим же є те, що креативна інтрига, яка розвивається за сценарною антитезою «герой – антигерой», спонукає до нестандартних роздумів, до критичного осмислення власних вчинків, актуалізує фактор особистої автономності ситуації морального вибору.

Спільним для розвитку сучасного професійного спорту і телебачення є їхня професіоналізація, інституалізація та комерціалізація. Комерціалізація означає трансформацію спорту у прибутковий канал бізнесу. Ще у ХІХ столітті з приводу перемоги у двобої, наприклад боксерів, робилися ставки, подібно до кінських забігів на іподромах. У ХХ столітті з метою укладання багатомільйонних ставок створювалися легальні й підпільні тоталізатори. Засновано численні місцеві та міжнародні фонди сприяння спортові. Телевізійні трансляції спортивних змагань, футбольних матчів та хокейних зустрічей, чемпіонатів з фігурного катання задовольняють природні потреби глядачів. Наприклад, телевізійну трансляцію двобою Віталія Кличка з англійцем Д. Чісопроу у лютому 2012 року дивився кожен п'ятий українець. Цей бій став рекордним з-поміж показів боксерських поєдинків з останніх дев'ять років. Інший рекорд було поставлено телевізійним фільмом про братів Кличків «Бути бездоганим», який показали в Україні перед боєм. Проект став найрейтинговішим документальним фільмом на українському телебаченні аудиторією 18+.

Документальні реаліті-шоу представлені передовсім телевізійною рубрикою «Суд іде», змістовно наближених до реального судочинства. Студійними учасниками цих передач є суб'єкти, переконані у своїй правоті, позивачі й відповідачі з фіналом у вигляді традиційного рішення суду. Уперше в світі судові реаліті-шоу були започатковані американським каналом ТВ й відтоді стали надзвичайно популярними. Телепоказ же реального суду над зіркою футболу темношкірим О. Симпсоном збентежив усіх громадян США. Причому більшість американських негрів

вважали, що Симпсон не винний у вбивстві своєї білої дружини, а білі – що він винуватий. Око телекамери, фіксуючи подію з максимальною правдоподібністю, робить судову дію своєрідним спектаклем [5, 309-310]. Телевізійні глядачі російського каналу НТВ й вітчизняного «Україна» сприймають учасників передачі справжніми учасниками судового процесу, ставлячись до екранних колізій як до цілком реальних, з адекватною гамою почуттів. Вони без вагань ідентифікують себе з будь-якою із сторін, які сперечаються, оскільки багато хто з них раніше опинявся у подібних ситуаціях. До певної міри це нагадує телегру: судове змагання відбувається під наглядом судді-ведучого.

У медичних же реаліті-шоу ролі лікарів і пацієнтів виконують актори, тоді як сценарії пишуться за реальними історіями хвороб. Причому сюжетна лінія кожного випуску є досить простою: пацієнт приходив до лікаря, викладає свої скарги, той ставить діагноз і призначає лікування. Медичні проблеми часто виявляються переплетеними з людськими.

Найпоширенішими формами такого сучасного телевізійного жанру, як телевізійні ігри, є різноманітні конкурси та вікторини: музичні, спортивні, історико-краєзнавчі, професійні тощо. Слід особливо зауважити, що у березні 2012 р. Президентом України був підписаний закон, який забороняє трансляцію з платними інтерактивними конкурсами, іграми та вікторинами. Тому на українських телеканалах більше не буде програм, спонсори яких пропонують виграш у грошовій або майновій формі за особисту перемогу в обмін за платні дзвінки чи повідомлення. Ця заборона не поширюється на трансляцію розиграшу лотерей, творчих конкурсів і спортивних змагань, де практикується грошовий виграш. Норми зазначеного закону не стосуються телеканалів з обмеженим доступом. Але такі передачі обов'язково мають супроводжуватись рухомим рядком-попередженням, обсягом не менше 20% площі телеканалу [10].

З точки зору жанрово-тематичної приналежності шоу-ігор можна виділити музичні, спортивні, інтелектуальні, професійні тощо. Телевізійна ігрова програма дає можливість засвідчити свій інтелектуальний рівень, спритність та винахідливість. Теоретичні аспекти гри як видовищною телевізійної форми детально описані радянським психологом В. Ворошиловим. Вона композиційно включає в себе змістовий сюжет, правила й технологію суддівства, а також реальних учасників. Розгортання сюжету відбувається шляхом змагальності задіяних послідовних дій й чітким дотриманням правил гри. Причому органічній простоті, жорсткості й навіть спримітизованості правил гри має відповідати розкутість її перебігу [2]. Й чим менше гра координується її ведучим, тим професійнішою вона вважається. У процесі телегри як своєрідної документальної вистави він має реалізовувати свою репортерську функцію. Ведучий повинен мати гіпертрофоване почуття того, що відбувається, робити його для глядачів більш гострим, захоплюючим, зміцнювати події.

До жанру теле-шоу включаються також шоу-театр, документально-розважальне шоу, окремі відео сюжети та інтерв'ю, сатирико-гумористичні мініатюри, інтермедії, телевідеокліпи, телевізійні заставки тощо.

Телевізійне шоу як особливий вид мистецтва має сприяти формуванню у телеглядача цілісного художнього образу, але набором конкретних засобів: індивідуальної емоції, «відкритої алегорії», доступної емблеми, символу, через спеціа-

льні акцентні ефекти тощо. Телепередачу, на думку С. Акінфієва, можна назвати розважальною, якщо вона задовольняє наступні глядацькі потреби: одержання естетичного задоволення, зняття психологічної напруги (рекреація й релаксація), зняття синдрому тривожності; культивування атмосфери змагальності, емоційно-почуттєве сприйняття комічного (гумор) тощо [1].

Отже, ефективність українського телебачення визначається значною мірою популярністю таких жанрових форматів як ток-шоу та близьке до нього реаліті-шоу. Саме вони сьогодні помітно впливають на формування обличчя телебачення. Стилїстика сучасного телеефіру диктується законами видовища, елементи якого збагатили також телевізійну публіцистику, утворивши, по суті, новий жанровий формат, який має характер шоу. Культурний дискурс стає тут до певної міри грою, у яку віртуально втягується й аудиторія. Ефективність телевізійної комунікабельності з глядачем залежить від жанру й його мас-медійної технології, результатом чого стає особливий ефект документальності, споріднений із традиційними формами драматичного мистецтва, а також театралізованими й спортивними змаганнями-видовищами.

Література

1. *Акинфиев С.Н.* Жанровая структура российского развлекательного телевидения: автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.10 «Журналистика» / С.Н. Акинфиев. – М.: МГУ, 2008. – 21 с.
2. *Ворошилов В.Я.* Феномен игры / В.Я. Ворошилов. – М.: Советская Россия, 1982. – 87 с.
3. *Жуков Сергей Геннадиевич.* Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры: автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / С.Г. Жуков. – Краснодар, 2009. – 22 с.
4. *Здоровага В.* Теорія і методика журналістської творчості: підручник / В. Здоровага. – [2-е вид., перероб. і доп.]. – Л.: ПАІС, 2004. – 268 с.
5. *Кара-Мурза С.Г.* Манипуляция сознанием / С.Г. Кара-Мурза – К.: Оріане, 2011. – 864 с.
6. *Касаткин О.В.* Досугово-развлекательные телевизионные программы для молодежи как явление молодежной субкультуры : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / О.В. Касаткин. – М., 2010. – 34 с.
7. *Невмержицька О.В.* Розважальні програми центральних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання» / О.В. Невмержицька. Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2006. — 20 с.
8. *Недопитанський М.І.* Жанрові новації сучасного українського телебачення <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1403>.
9. *Оборська А.В.* Розвиток художніх жанрів на сучасному українському телебаченні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури» / Аліна Василівна Оборська; Київ. нац. ун-т культури і мистец. — К., 2009. — 16 с.
10. Платные телевикторины запретили // Известия в Украине. – 2012. – 5 марта.

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ – ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ ЕФЕКТИВНОГО УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНИМИ ПРОЦЕСАМИ

У статті розглядається методологія соціального-культурного проектування як інноваційної технології управління культурними процесами сучасної України.

Ключові слова: культура, культурні процеси, культурна політика, управління, проект, соціально-культурна діяльність, соціально-культурне проектування.

В статье рассматривается методология социально-культурного проектирования как инновационной технологии управления культурными процессами современной Украины.

Ключевые слова: культурология, культурные ценности, культурные процессы, культурная политика, управление, проект, социально-культурная деятельность, социокультурное проектирование.

The article describes the methodology of social and cultural planning as innovative management of cultural processes in modern Ukraine.

Key words: culture, cultural processes, cultural policy, management, project, social and cultural activities, social and cultural planning.

У сучасному суспільстві, що швидко змінюється, роль культури стає визначальною для розвитку України та створення її позитивного іміджу в оточенні інших держав. Адже галузь культури – це найважливіша форма розвитку людини і суспільства, всепроникаючий характер якої обґрунтовується впливом на всі сфери життя суспільства – економіку, політику, інформаційну сферу, національну безпеку.

Філософське осмислення ціннісних, культурологічних засад розбудови як сучасного світового, так і українського суспільств, проекція загальноцивілізаційних тенденцій розвитку на культурно-національне середовище українського суспільства є особливо актуальними питаннями для теорії і практики сучасної науки. Адже культура і традиції відносяться до тих ресурсів, що у XXI столітті почали використовуватися як фактор соціально-економічного розвитку держав. Українська культура під впливом соціальних змін зазнала суттєвої трансформації. Нові форми культури і мистецтва, сучасні культурні процеси, які виникли внаслідок змін у соціальному і культурному житті, є темою для подальших наукових досліджень та узагальнень здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства. Тому українське суспільство постало перед проблемою пошуку інноваційних технологій ефективного управління культурними процесами як надзвичайно важливими духовними, політичними, економічними ресурсами.

Актуальність нашого дослідження обумовлена тим, що у контексті нової парадигми часу культурні процеси сучасної України вимагають обов'язкового прогнозування і проектування. Проектна діяльність у цьому випадку виступає як діяльність аналітична та інноваційна, що визначає межі емпіричного культурного простору, в яких доцільно розглядати низку суб'єктів у спільному перетворенні культурного простору відповідно до потреб соціуму.

Протягом останніх років значного розвитку набули наукові дослідження культурних процесів сучасної України (Ю. Богуцький [21], В. Чернець [20], В. Шейко [21]), окремих явищ культури і мистецтва, зокрема театрального мистецтва (І. Безгін [2], С. Безклубенко [3]), дозвілля (І. Петрова [12]), соціології художньої культури (С. Цимбалюк [19]), а також розробки в галузі музикознавства (В. Редя [13], В. Шульгіна [22]) тощо.

Феномен проектної культури привертає увагу філософів, істориків, теоретиків культури, методологів проектування. Проблемою проектної культури і проектування опікувалися В.Ф. Сидоренко [14], С.Б. Кримський [8; 9], К.М. Кантор [7]). У вітчизняній науці вже напрацьовані конструктивні ідеї, висновки і положення провідних спеціалістів у сфері соціокультурного проектування – А.П. Маркова [11], В.П. Лукова [10], І.П. Петрової [12], К.Ф. Грея [5] та інших. Проте, враховуючи значущість проведених досліджень для вітчизняної науки, переваги технологій соціокультурного проектування в управлінні культурними процесами (на прикладі сільського зеленого туризму), порівняно з іншими методами цілеспрямованих соціокультурних змін, ще не стали предметом окремих досліджень.

Метою даного дослідження є теоретичне обґрунтування методології соціально-культурного проектування як інноваційної технології управління культурними процесами сучасної України (на прикладі сільського зеленого туризму). **Завдання дослідження** – визначення сутнісних основ та принципів соціально-культурного проектування; виявлення потенційних можливостей проектного підходу у вирішенні соціально-культурних проблем; визначення напрямів соціально-культурного проектування в управлінні соціокультурними процесами (на прикладі сільського зеленого туризму).

Культурний процес ми розглядаємо як постійне самооновлення, вироблення нових форм, засобів задоволення інтересів і потреб людини, залежно від конкретної соціально-економічної ситуації та з урахуванням регіональних особливостей. Сучасна українська культура вже має напрацьовані пріоритети та культурні феномени європейського та світового масштабу. Однак сучасному українському культурному процесу бракує не лише державної підтримки чи уваги з боку бізнесу, а й інноваційних технологій управління, наприклад соціально-культурного проектування. Тому сьогодні до головних компетенцій фахівця в галузі культури має належати його здатність до проектної діяльності, тобто продуктивної уяви, творчого та вільного перетворення навколишнього світу. Ця здатність задається самою сутністю культури, яка є насамперед сукупністю «проектних» (тобто ідеальних, духовних) способів і результатів освоєння і перетворення природи, суспільства, самої людини.

Розуміння поняття «соціально-культурне проектування», його трактування у вітчизняній та зарубіжній літературі має для нас принципове значення, оскільки воно є однією з основних термінологічних одиниць нашого дослідження. Зупинимось на цьому питанні.

Сьогодні сформовано декілька поглядів на трактування поняття «соціально-культурне проектування». Так, Г. Антонюк, В. Глазичев, І. Ляхов соціально-культурне проектування розглядають як різновид науково-практичної діяльності, головною метою якої є реконструювання, удосконалення та створення соціально-культурних об'єктів; Т. Дрідзе та Е. Орлова – як соціальну технологію, що дозволяє здійснювати діагностику нагальних соціально-культурних проблем та опрацьовувати варіанти їх розв'язання; В. Сидоренко – як розробку проектної документації, в якій відтворюється бажаний образ майбутнього об'єкта; Д. Дондурей – як створення нових або перебудову вже існуючих організаційних структур (окремих закладів, системи управління, принципів діяльності, самостійних програм); Б. Мосальов – як технологію, що дозволяє проводити діагностику соціокультурної динаміки; А. Марков та Г. Бірженюк – як цілеспрямований процес соціально-культурної комунікації, орієнтований на спільне конструювання способів та зразків розв'язання значущих для особистості та суспільства проблем [12].

Необхідно звернути увагу на те, що незважаючи на різночитання поняття «соціально-культурне проектування», в усіх визначеннях акцентується увага не на досягнутому, а на способах досягнення мети, на різноманітних варіантах розв'язання поставленої проблеми.

Отже, соціально-культурне проектування – це специфічна технологія, що являє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем у соціально-культурній сфері, виявленні причин їх виникнення, вироблення цілей і задач, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), у розробленні шляхів і засобів досягнення поставлених цілей [14].

Проектування як технологія ефективного управління культурним процесом обумовлюється тенденцією посилення соціальних функцій культури, удосконаленням різних підсистем соціокультурного життєзабезпечення людини (рекреації, дозвілля, побутових послуг, самодіяльної творчості, домашнього побуту, охорони природи, культурної екології, суспільно-політичної активності людини). За допомогою проектів вирішуються найрізноманітніші соціально-культурні питання: рекреаційне обслуговування в районі, подолання підліткової злочинності, налагодження культурно-дозвілєвої інфраструктури в місті, зменшення безробіття [10].

Проект є засобом збереження або відтворення соціальних явищ та культурних феноменів, відповідних (як кількісно, так і якісно) сформованим нормам. При цьому слід зазначити потенційне різноманіття проектних рішень однієї і тієї самої проблемної ситуації, що обумовлено як різними уявленнями про ідеальний стан культури та соціуму (або їх окремих проявів), залежно від ціннісної позиції проектувальника, його розуміння сутності даних феноменів, так і варіативністю способів відтворення (відродження, реконструкції, збереження) соціальної та культурної цілісності.

Розглянемо детальніше методи соціокультурного проектування культурних процесів на прикладі сільського зеленого туризму як своєрідного культурного феномена.

Сільський зелений туризм ми розглядаємо як специфічну форму відпочинку в приватних господарствах сільської місцевості з використанням майна та трудових ресурсів особистого селянського, підсобного або фермерського господарства, природно-рекреаційних особливостей місцевості та культурної, історичної, етнографічної спадщини регіону з метою відновлення фізичних сил та задоволення культурних потреб людини. У сучасну епоху глобалізації і крос-культурної комунікації сільський зелений туризм як культуuroстворююча сила і суб'єктно-активний конструкт соціального буття є результатом довгої історичної еволюції соціального буття та себе самого шляхом природування нових якостей та властивостей, і носить достатньо розвинутий і самостійний характер, що дозволяє розцінювати його як активну культуuroстворюючу силу і значний соціокультурний реагент, що впливає на соціальні процеси.

Звернення до ідеології соціально-культурного проектування в організації програм сільського зеленого туризму обумовлено наступними обставинами.

1. Проект, як відомо, є інтелектуальним продуктом, що забезпечує розв'язання тієї чи іншої проблеми. Оскільки в організації туристичних програм переважає відхід від багатьох актуальних соціокультурних проблем на перевагу миттєвим вигодам, проектування може слугувати дієвим інструментом для цієї традиції.

2. Незважаючи на те, що деякі туристичні програми вже удосконалюються за окремими напрямками (наприклад туристський сервіс, різноманітність пропонованої культуuroлогічної інформації тощо), в цілому все таки ж переважає тенденція на оптимізацію і вдосконалення вже сформованих туристичних послуг. Метою проектування стає якісна зміна змісту і структур цих послуг як складової соціокультурного проекту, що підвищує реальну соціальну ефективність туристичних програм: вплив їх на образ і стиль життя учасників туристичних маршрутів, їх соціально-культурні орієнтації та відповідає на запитання:

1. Які можливі екологічні наслідки від сільського зеленого туризму для тієї чи іншої місцевості, регіону?

2. Чи буде сприяти та чи інша туристична програма вдосконаленню способу життя та підвищенню якості життя учасників туристичних маршрутів та місцевого населення?

3. Чи сприяє туристична програма збереженню та розвитку культурного надбання у регіонах, різних районах, місцевостях?

4. Чи призведе туристична програма до інтенсифікації, інкультурації та соціалізації різних груп населення?

Таким чином, впровадження проектних стратегій і технологій в практику сільського зеленого туризму сприяє, в кінцевому рахунку, забезпеченню його реальної соціокультурної ефективності. Але забезпечення соціально-культурної ефективності сільського зеленого туризму передбачає ставлення до нього як до процесу, в якому якісно змінюється вся туристична інфраструктура, її функціонування в реальному соціумі, перш за все в системі повсякденної

життєдіяльності туристів, місцевого населення. Саме такий, більш широкий, акцент відрізняє власне проектування від звичайного програмування, орієнтованого, в основному, на вдосконалення сільського зеленого туризму з боку його організаторів, «одержувачів прибутку» та інших суб'єктів, що вирішують свої вузькопрофесійні і вузькокорпоративні завдання.

Проектування ж самого процесу туристичної діяльності неминуче виводить проектувальників в план прогнозування цих процесів, процедура якого передбачає наявність певних методів роботи, особливо важливих для соціально-культурного прогнозного проектування:

1) попереднє обстеження осередків сільського зеленого туризму, що включає в себе: збирання відомостей про умови та спосіб життя місцевого населення; статистичної інформації про чисельність, склад, динаміку цього населення, наявність місцевих соціальних, екологічних, економічних проблем; стан культури, соціального середовища, транспорту тощо;

2) соціально-історичне і культурно-історичне обстеження місць туристських маршрутів, включаючи місцеві культурні традиції, культурні пам'ятки, історії заселення та освоєння сільської території;

3) аналіз сільської преси, інформаційних видань, краєзнавчих джерел, опитувань населення, експертів, наукових досліджень програм місцевого радіо і телебачення, що відображають специфіку соціально-культурних умов та особливостей життя місцевого населення, значимих для організації туристичної діяльності;

4) соціально-культурне картографування туристських маршрутів, засноване на обліку отриманої інформації за допомогою вище трьох згаданих методик;

5) спеціалізовані проектно-клубні технології, які полягають в попередніх дослідженнях очікувань і «уявних карт» (mental maps) майбутніх мандрівників, тобто фіксованих образів просторів, які зберігаються у свідомості людей; створення літературно-музичних композицій, інсценівок, доповідей і т.д. учасниками майбутніх туристських маршрутів, які знайомляться попередньо з «духом і пам'яттю» місць відвідувань туристів, культурно-історичною та художньою інформацією, що формує стартовий культурний потенціал учасників туристичної програми.

Тобто потенційні можливості проектного підходу у розв'язанні соціально-культурних проблем полягають у можливості: уявити ідеальну модель функціонування та розвитку певного соціокультурного об'єкта; змалювати реальні та перспективні завдання стосовно досліджуваного об'єкта; визначити механізми досягнення соціально-культурних цілей та їх взаємозв'язок; спроектувати новий образ та структуру соціально-культурного явища через відповідні програми.

У цьому зв'язку передумовами ефективного соціокультурного проектування є:

– створення умов для розвитку соціокультурного суб'єкта (особистості, спільності, суспільства в цілому), самореалізації людини в основних сферах її життєдіяльності шляхом оптимізації її зв'язків з соціокультурним середовищем, мінімізації проблем, що характеризують несприятливі обставини її життєдіяльності, активізації спільної діяльності людей для підтримки культурного середовища та його конструктивної зміни власними зусиллями;

– забезпечення сприятливих умов для саморозвитку культурного життя за допомогою стимулювання механізмів самоорганізації, осмисленого поєднання і підтримки історично сформованих і нових соціокультурних технологій, елементів, явищ.

З іншого боку, соціально-культурна діяльність є умовою і засобом розв'язання проблем і завдань, що знаходяться в інших площинах соціального та індивідуального буття. Проекти такого типу в якості своєї конкретної цілі припускають оптимізацію процесів життєдіяльності соціальної групи, регіону і т.д., а культура виступає як середовище, що задає умови такої оптимізації. Наприклад, створення умов для відродження і розвитку народних ремесел і промислів може частково розв'язати проблему зайнятості. Мистецьке об'єднання може стати засобом вирішення соціально-психологічних проблем особистості, сприяючи соціальній адаптації, визнанню, самоствердженню людини, яка відчуває дефіцит позитивних соціальних зв'язків в інших сферах буття. Проекти, які формують відповідні умови для розвитку культури національних меншин, будуть об'єктивно сприяти зниженню соціального напруження в регіоні, підвищувати почуття задоволеності людини умовами своєї життєдіяльності.

Отже, соціально-культурне проектування має стати важливою складовою сучасної державної політики, адже воно відкриває нові перспективи для вдосконалення вже сформованих видів соціокультурної діяльності, наповнюючи їх новим культурно значущим змістом та сприяє забезпеченню їх реальної соціокультурної ефективності.

Література

1. Про культуру [Електронний ресурс]: Закон України від 14 грудня 2010 року № 2778-VI / Верховна Рада України. – К., 2010. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/law/10_kultura.html. – Заголовок з екрану.
2. Безгін І. Соціокультурна практика і напрямки театрознавства / І. Безгін. // Мистецькі обрії. — К., 1999. — С.129–137.
3. Безклубенко С. Д. Фундаментальні категорії сучасної естетики // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — К., 2000. — С.126–130.
4. Белявіна Н. Д. Виховання фахівців творчих професій (на прикладі кваліфікації «Звуко-режисер») [Текст] / Н. Д. Белявіна : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Навчальні заклади культури і мистецтв України: особливості входження в Болонський процес», 7 – 8 червня 2007 р. М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2007. – С. 19-20.
5. Грей К.Ф. Управление проектами: практическое руководство / К. Ф. Грей, С.У. Ларсон; [пер. с англ.]. – М.: Дело и сервис, 2003. – 527 с.
6. Дитхелм Г. Управление проектами. Т. 1: Основы / Г. Дитхелм; [пер. с нем.]. – СПб. : Бизнес-пресс, 2004. – 400 с.
7. Кантор К. Два проекта всемирной истории / К. Кантор // Вопросы философии. – 1990. – №2. – С.76-86.
8. Кримський С. Запити філософських смислів / С. Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
9. Кримський С. Ранкові роздуми: зб. ст. / С. Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
10. Луков В. А. Социальное проектирование : учеб. пособие / В. А. Луков. – [7-е изд.]. – М. : Флинта, 2007. – 240 с.
11. Марков А. П. Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие. / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. – СПб., 1997. – 260 с.

12. *Петрова І. В.* Проектування в соціокультурній сфері : навч. посіб. / І. В. Петрова. – К. : КНУКіМ, 2007. – 372 с.
13. *Редя В. Я.* Интегративные процессы в искусстве переходных периодов как «художественный прогноз» // Музичне мистецтво. – Донецьк, 2004. – Вип.4. – С.15–27.
14. *Сидоренко В.* Генезис проектной культуры / В. Сидоренко // Вопросы философии. – 1984. – №10. – С. 87-99.
15. Социальное управление и социальная коммуникация на рубеже XXI в.: к преодолению парадигмального кризиса в социологии // В контексте конфликтологии: проблемы коммуникации и управленческого консультирования; [отв. ред. Т. М. Дридзе и Л. Н. Цой]. – 1999. – № 2. – С. 8-17.
16. Управління проектами : національні особливості. / В. В. Малий та ін. – Д.: ІМА-прес, 2008. – 264 с.
17. Управление проектами: основы профессиональных знаний, национальные требования к компетенции специалистов; [науч. ред. В. И. Воропаев]. – М.: Консалтинговое Агентство КУБС Групп – Кооперация, Бизнес-Сервис, 2001. – 265 с.
18. Управління проектами: навч. посіб. / О. В. Ульянченко та ін. – Х.: ХНАУ ім. В. В. Докучаєва, 2010. – 522 с.
19. *Цимбалюк С.І.* Проблеми діалогу культур у контексті сучасної соціально-культурної ситуації / С. І. Цимбалюк // Україна – Світ : від культурної своєрідності до спорідненості культур: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 25 – 26 травня 2006 р. / ДАКККіМ ; Український центр культурних досліджень / І. В. Кузнецова [відп. ред.]. – К.: ДАКККіМ, 2006. – Ч. 1. – С. 192–195.
20. *Чернець В.Г.* Сучасні проблеми трансформації культури та соціальна дієвість мистецтва // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. — К., 1998. — С.5–8.
21. *Шейко В.М., Богуцький Ю.П.* Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія / В.М. Шейко, Ю.П. Богуцький. – К.: Генеза, 2005. – 592 с. – С.18.
22. *Шульгіна В.Д.* Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф.С. Якименка // Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. — К., 1997. – С. 173–175.

УДК 130.2: 929 Виготський (045)

Сергій Юрійович Сабадаш,
аспірант Маріупольського
державного університету

ПОЧАТОК НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Л. С. ВИГОТСЬКОГО: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто культурологічні передумови наукової діяльності відомого філософа, літературознавця, психолога, лінгвіста Льва Семеновича Виготського (1896–1934). Зазначено, що наукова діяльність вченого була обумовлена його внутрішнім інтересом до вищих людських емоцій, викликаним сприйняттям творів мистецтва й зміною соціальної ситуації в країні.

Ключові слова: культура, культурно-історична теорія, психологія мистецтва, «читацька критика», імпресіонізм.

Рассмотрены культурологические предпосылки научной деятельности известного философа, литературоведа, психолога, лингвиста Льва Семеновича Выготского (1896–1934). Указано, что научная деятельность ученого была обусловлена его заинтересованностью высшими человеческими эмоциями, вызванными восприятием произведений искусства, а также изменением социальной ситуации в стране.

Ключевые слова: культура, культурно-историческая теория, психология искусства, «читательская критика», импрессионизм.

Culturological pre-conditions of the scientific activity of a well-known philosopher, literary critic, psychologist, linguist Leo Vygotskyi (1896-1934) are considered. It is pointed out that the scientific activity of the scientist was conditioned by his internal interest in the highest human emotions, caused by the perception of works of art and change of social situation in a country

Key words: culture, cultural-historical theory, psychology, psychology of art, reader's criticism, impressionism.

Початок ХХ століття ознаменувався тим, що в культурному просторі, Російської імперії сформувалися нові наукові теорії й підходи, основою яких послужили досягнення різних галузей наукової думки. Серед них можна назвати вчення про біосферу й ноосферу В. І. Вернадського, теорію енергетичного зв'язку космічних і земних явищ О. Л. Чижевського, а також культурно-історичну теорію походження вищих психологічних функцій Л. С. Виготського. Так, у статті «Культура й техніка», що увійшла до «Червоної книги культури», В. П. Зінченко висловлює принципові міркування: «Як професіоналу психологу мені здається, що до становлення соціотехнічного світу безпосереднє відношення має культурно-історична теорія походження й розвитку вищих психічних функцій і свідомості, створена Л. С. Виготським... Ця теорія – одне із найцікавіших в інтелектуальному сенсі звершень не тільки в психології, але і в культурі ХХ сторіччя» [6, 65].

З часу виникнення культурно-історичної теорії походження вищих психологічних функцій її розробка й застосування перебували в сфері психологічних і педагогічних наук, де подальшими дослідженнями в цих напрямках займалися О. О. Асмолов, Л. І. Божовіч, Н. Н. Вересів, В. В. Давидов, В. П. Зінченко, О. Н. Леонт'єв, О. Р. Лурія, Р. М. Фрумкіна, Д. Б. Ельконін та ін. Культурологічний аспект наукових досягнень Л. С. Виготського фактично не розглядався, можна назвати лише роботи О. О. Беліка, В. В. Іванова, М. Коула, в яких частково відображена взаємодія культури й особистості, а отже, розгляд наукової діяльності Л. С. Виготського з погляду культурологічної науки є доцільним і актуальним.

Мета даної статті – виявити культурологічні передумови науково-практичної діяльності Л. С. Виготського.

Біографія Л.С. Виготського не надто багата зовнішніми подіями, хоча життя його було вщерть наповнене зсередини: тонкий психолог, ерудований мистецтвознавець, талановитий педагог, великий знавець літератури, блискучий стиліст, спостережливий дефектолог, винахідливий експериментатор, вдумливий теоретик – все це так, але насамперед Виготський був глибоким і сміливим мислителем.

Наукова діяльність ученого безперечно починається з освіти, з того початкового щабля, на якому закладаються основи подальшої фахової діяльності й формуються інтереси й мотиви наукової праці. Навчання Л. С. Виготського було традиційним для початку ХХ століття, хоча й мали місце певні відмінності: до вступу в гімназію він проходив навчання з домашнім вчителем, математиком С. М. Ашпіз, котрий займався тільки з обдарованими дітьми, а свої методи навчання спрямовував на пробудження самостійного мислення учня [8, 26–27]. Подальше навчання Л. С. Виготський продовжив у приватній гімназії Ратнера, вступивши до сьомого класу. Під час гімназичного вивчання він спільно зі своєю сест-

рою та її подругами організував гурток з вивчення історії. За спогадами С. Ф. Добкіна, близького друга Л. С. Виготського, що також входив у цей гурток, заняття проводилися в руслі філософії історії й за стилем нагадували проведення заняття Г. Г. Шпет, який аналогічно вів свій семінар, який С. Ф. Добкін відвідував, навчаючись у Московському університеті [8, 20–21].

У цей самий період визначилися ще два захоплення Л. С. Виготського, до яких він залишився прихильним назавжди – це театр і вірші. Незважаючи на відсутність постійних театральних вистав, Л. С. Виготський не пропускав жодної постановки заїжджих труп. Відвідуючи спектаклі, він не був пасивним глядачем, а як знавець театрального мистецтва, майже на кожну постановку писав рецензію, починаючи з 1912 р. Любов до поетичного слова характеризувала Л. С. Виготського як неординарного шанувальника літератури, якого особливо приваблювала філософська поезія О. О. Блока, Ф. І. Тютчева, І. Ф. Анненського, М. С. Гумільова, і, звичайно ж, О. С. Пушкіна, але не його лірика цікавила Л. С. Виготського, а «Маленькі трагедії» та інші твори, що мали унікальний філософський підтекст і не були надто популярними («Наслідкування Корану», «Стамбул гяури нині славлять»).

Заслугує на увагу той факт, що на формування світогляду молодого Л. С. Виготського вплинули наукові праці «Різноманіття релігійного досвіду» У. Джеймса, «Думка й мова» О. О. Потебні, а також «Психопатологія повсякденного життя» З. Фрейда. Обговорюючи з С. Ф. Добкіним ці книги, майбутній учений вже тоді висловлював оригінальні думки щодо проблем, порушених у названих працях: стосовно ідей У. Джеймса він був переконаний, що до феноменів віри не можна ставитись тільки негативно, а слід припускати й наявність наукового пояснення; а з приводу роботи З. Фрейда, Л. С. Виготський стверджував, «що список областей людського життя, у яких відбувається витиснення, насправді набагато ширший» [8, 50]. Його улюбленим філософом був Б. Спіноза, філософський вплив якого простежується на всьому науковому шляху Л. С. Виготського і набуває найбільш повного вираження в роботі «Вчення про емоції», котра, до речі, мала серед варіантів і таку назву: «Вчення Декарта й Спінози про страсті у світлі сучасної психоневрології» [4, 91–319].

У 1913 р., закінчивши гімназію з золотою медаллю, при виборі місця подальшого навчання, Л. С. Виготський стикається з брутальними обмеженнями, законодавчо закріпленими відносно представників єврейської національності – проблемами з місцем їхнього проживання («межі осілості»), одержанням вищої освіти (квоти на місця й жеребкування при вступі). Але й у цьому скрутному становищі Л. С. Виготський виявляє характер мислителя: він аналізує російську літературу в пошуках причин соціальної несправедливості стосовно громадянських прав свого народу. Розглядаючи досягнення російської літератури у своїй статті, присвяченій М. Ю. Лермонтову, майбутній учений робить сумний висновок: «І дивно, і не зрозуміло: принципи гуманності, які висунула російська література, що розвивається під знаком людяності, так мало внесла людського в зображення єврея», і додає, що недостовірне зображення героїв завдає шкоди художній правді самого твору, втрачається довіра читача до автора [8, 87–93].

Через те, що навчання на історико-філологічному факультеті давало можливість працювати держслужбовцем, а представникам єврейської національності заборонялося займати посади на державній службі, то подальшу освіту Л. С. Виготський змушений був продовжити на медичному факультеті Московського Імператорського університету, а згодом перевівся на юридичний факультет. Здобувши юридичну освіту й працюючи в адвокатах, він мав можливість працювати й жити поза «межою осілості». Одночасно з навчанням на юриста, Л. С. Виготський в 1914 р. вступає на академічне відділення історико-філософського факультету народного університету ім. О. Л. Шанявського, до якого приймалися особи незалежно від статі, національної приналежності, релігійних або політичних поглядів абітурієнта.

Варто підкреслити, що саме в цей період була закладена основа наукового потенціалу Льва Семеновича Виготського – його нездоланного інтересу до питань психології. Навчання в університетах вплинуло на формування світогляду й наукового складу мислення майбутнього вченого: йому пощастило вчитися в Москві у видатних педагогів, великих вчених. У народному університеті ім. О. Л. Шанявського курси психології й педагогіки вів П. П. Блонський – видатний учений, чиї ідеї про соціальну обумовленість людської психіки й порівняльної психології «культурної людини з дикуном» і необхідності знання патологічного розвитку людської психіки для більш повного розуміння людини отримали подальший розвиток і підтвердження в науковій діяльності самого Л. С. Виготського [7, 19–21].

З викладачів слід відзначити також Густава Густавовича Шпета, семінари якого декілька років відвідував Л. С. Виготський. Відомий учений В. П. Зінченко, досліджуючи наукову спадщину Г. Г. Шпета й Л. С. Виготського, відзначив спорідненість проблематики й збіг ключових слів в основних працях цих учених [5, 9].

І саме тут, в університетській освіті, у спілкуванні з видатними представниками філософської наукової думки Срібного віку, знаходиться основа подальшого захоплення питаннями психології. Як казав сам Л. С. Виготський: «Наукові заняття по психології почав ще в університеті. З тих пір ні на один рік не переривав роботи з цієї спеціальності» [1, 39].

У якості дипломної роботи при закінченні народного університету ім. О. Л. Шанявського Левом Семеновичем була представлена наукова праця, озаглавлена як «Трагедія про Гамлета, принца датського У. Шекспіра», написана під сильним впливом одного з найяскравіших представників імпресіоністичної критики Ю. І. Айхенвальда, в семінарі якого Виготський брав участь. Імпресіонізм у літературній критиці виступав за те, що безпосередність почуттєвого сприйняття світу превалювала над схоластичними узагальненнями й системністю. В імпресіоністичній літературній критиці Л. С. Виготського приваблювала насамперед її нервова чуйність до всього непостійного, до того, що перебуває в фазі становлення, а також свобода авторського самовираження. Заразити читача власним естетичним хвилюванням, змусити заново пережити його в слові намагалися представники імпресіоністичної критики, що розглядали свою діяльність як сферу самостійної, ненаукової творчості, яка не декларувала своє «приватне бачення» єдине правильним і вичерпним, але відстоювала право на його існування – як одного зі способів пізнання мистецтва.

Виготський характеризував свій критичний метод «читацькою критикою», яка «...живиться не науковим знанням, не філософською думкою, безпосереднім художнім враженням. Це – критика відверто суб'єктивна, без будь-яких претензій, критика читацька» [3, 337]. У такому методі Л. С. Виготський виділяв три основні риси: по-перше, відсутність зв'язку з особистістю автора твору, оскільки «художній твір, раз створений, відривається від свого творця; він не існує без читача; він є тільки можливість, яку здійснює читач», ця ідея знайшла своє продовження у сучасному науковому світі (У. Еко «Відкритий твір»); по-друге, читацька критика толерантна стосовно інших критичних тлумачень того ж твору. «Видаючи своє розуміння за одне з можливих, критик і намагається затвердити його як таке, затвердити його можливість, не претендуючи на одиничність і винятковість і не займаючись критикою критиків»; третя особливість читацької критики пов'язана зі ставленням до самого предмету дослідження – художнього твору: читач-критик, на думку Л. С. Виготського, «...відтворює його (твір); він немов би новий його автор; він підходить до нього не ззовні, а зсередини; він завжди в його зачарованім колі, у його сфері...» [3, 338–340]. Виходячи з цих передумов, молодий випускник народного університету Л. С. Виготський написав наукову працю, яку через десятиліття відомий шекспірознавець О. О. Анікст охарактеризує як оригінальну, що відрізняється від інших самостійним підходом до розгляду й аналізу шекспірівської трагедії. «Останні шістьдесят років свого життя я займаюся Шекспіром. Коли я вперше взяв у руки роботу Л. С. Виготського про Гамлета, я зрозумів, що дев'ятнадцятирічний юнак, який її написав, – геній» – відзначив відомий дослідник грандіозного спадку У. Шекспіра [3, 342].

Згодом ця робота в доопрацьованому вигляді увійшла в «Психологію мистецтва», яка теж була представлена на здобуття наукового ступеня старшого наукового співробітника (аналог сучасного ступеня кандидата наук).

Закінчивши навчання, Л. С. Виготський повертається в Гомель, де після встановлення радянської влади перед ним відкривається можливість роботи в галузі народної освіти. Суттєвим фактором у подальшій науковій діяльності Л. С. Виготського стали соціально-політичні зміни в суспільстві, коли революційна хвиля змела царські приписи національної нерівності, і молодий вчений-немосковит зміг присвятити себе улюбленій діяльності в галузі гуманітарних наук, офіційний доступ до яких йому за старих часів був закритий.

Вигодська Г. Л. і Ліфанова Т. М. у своїй роботі про життя й діяльності Л. С. Виготського опублікували його послужний список в закладах народної освіти [1, 47]. Він дає об'єктивну характеристику наукових інтересів та професійної діяльності молодого педагога й вченого:

1. Перша радянська трудова школа – російська мова й література.
2. Педагогічний технікум – логіка й психологія (загальна, дитяча, педагогічна, експериментальна).
3. Профтехшкола друкарів – російська мова й література.
4. Профтехшкола металістів – російська мова й література.
5. Вечірні курси Губполітпросвіти – російська мова й література.
6. Курси Соцвиховання (для дошкільниць) – логіка, психологія.
7. Літні курси перепідготовки вчителів – логіка, психологія.
8. Робітфак – російська мова й література.
9. Курси культробітників села – естетика.

10. Народна консерваторія – естетика, теорія мистецтв, вступ у філософію.

11. Організатор кабінету психології, постійний лектор і консультант з питань психології.

З наведеного списку можна зробити наступні висновки: по-перше, зміна соціальної обстановки в країні надала Л. С. Виготському можливість широкого охоплення областей гуманітарної сфери науки своєю науково-практичною діяльністю, що раніше було неможливо через згадувані вище національні обставини; по-друге, є очевидним, що в коло наукових інтересів молодого вченого, крім психології, включені й інші дисципліни гуманітарних наук у їхній практичній сфері (викладання), що і послужило підґрунтям для оригінальних теоретичних положень культурно-історичної теорії розвитку вищих психічних функцій та подальших теоретичних розробок вченого в області наук про людину. Це обґрунтовується тим, що педагогічна практика має подібність з дослідницькою діяльністю в її реальному застосуванні (тема лекції, семінару і т.д.), коли також можливі відкриття, постановки проблем та їх рішеннями та інші подібні моменти, що збігаються з перебігом наукових досліджень. Це свідомо використовував у своїй педагогічній діяльності Л. С. Виготський: проводячи педагогічну роботу, він паралельно з нею вирішував теоретичні проблеми, що вставали перед ним в процесі педагогічної взаємодії з учнями, які зазвичай мають низку істотних особистісних відмінностей: вік, рівень підготовки, соціальна приналежність тощо. Варто наголосити, що вся ця діяльність проводилася Л. С. Виготським не тільки заради заробітку, хоча й це було суттєвим в нелегкі роки становлення нового соціального ладу. Подібний спосіб життя і стиль роботи Л. С. Виготського свідчив про виняткову вроджену допитливість і обдарованість, про глибину наукових і життєвих інтересів, і був зовнішнім вираженням внутрішніх інтелектуальних прагнень, характеру й мислення Л. С. Виготського, який намагався повніше втілити свій дослідницький досвід у доступній йому сфері діяльності.

Матеріалізованим результатом такого плідного поєднання педагогічної та дослідницької діяльності мислителя виступають його наукові праці з психології й педагогіки: передусім «Педагогічна психологія», опублікована в 1926 р., яка, за словами автора, мала практичний характер і «...хотіла б прийти на допомогу нашій школі й рядовому вчителю та сприяти виробленню наукового розуміння педагогічного процесу у зв'язку з новими даними психологічної науки» [2, 34]. У цій роботі Л. С. Виготський відзначав пріоритет застосування досягнень людської культури над приборкуванням та обмеженнями інстинктивної поведінки в питанні виховання й навчання.

Заслугове на увагу ще одна грань його громадської діяльності, яка одержала офіційну підтримку з боку влади: Л. С. Виготського призначають завідувачем театрального підвідділу Гомельського відділу народної освіти (1919-1921), а пізніше – завідувачем художнього відділу гомельської Губполітпросвіти [1, 49]. Крім організаторської роботи, яка містила в собі участь у формуванні репертуару, поїздки до різних міст для запрошення гастролерів, Л. С. Виготський пише театральні рецензії на постановки спектаклів. У цих критичних роботах він розмірковує про найрізноманітніші культурно-мистецькі й сценічні проблеми та тенденції, а також викладає власні погляди на мистецтво: будь-яке явище сцени він розглядає в широкому спектрі загальноестетичних питань, демонструючи блискуче злиття ерудиції талановитого літератора, мистецтвознавця, психолога. У цих постулатах ви-

словлюються деякі ідеї, теоретично оформлені потім у книзі «Психологія мистецтва», над рукописом якої Л. С. Виготський починає працювати у цей період. Аналізуючи театральні постановки вчений застосовує «об'єктивно-аналітичний метод», лаконічно сформульований в «Психології мистецтва», – «від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до відтворення естетичної реакції й до встановлення її загальних законів» [3, 39].

Л. С. Виготський як театральний критик зберігає етичну позицію імпресіоністичної критики: будь-який сценічний здобуток – ширший за суб'єктивне людське розуміння, бо воно – інваріантне, містить можливості різних прочитань. Тому критична оцінка будь-якої театральної постановки для нього далеко не найважливіше в рецензії. «Мені завжди хотілося в летучих і швидких рядках не ставити оцінки: добре або погано, не видавати дипломи в талановитості й бездарності, але допомогти критично налаштованому читачеві побудувати свій спектакль у своїй уяві» [10, 172]. Більшість цих робіт були заново опубліковані [9 – 11].

Завдяки такій активній і різноманітній діяльності в галузі народної освіти, культури й мистецтва визначалися наукові інтереси Л. С. Виготського, які знайшли своє відображення в дослідженнях в області педагогічної психології, психології мистецтва й дозволили йому здійснити ряд експериментальних робіт у психологічному кабінеті при Гомельському педагогічному технікумі. Саме за результатами роботи психологічного кабінету Л. С. Виготським були написано три доповіді, які були представлені ним на Другому Всеросійському з'їзді з психоневрології (3-10 січня 1924 р.), в якому він брав участь як делегат від Гомельського ГубВНО [1, 73], після чого, привернувши увагу наукової еліти, одержав запрошення працювати в московському Інституті експериментальної психології.

Опрацьований матеріал з даної теми дає підстави зробити висновок, що наукова діяльність Л. С. Виготського була обумовлена внутрішнім інтересом вченого до вищих людських емоцій, котрі викликаються сприйняттям творів мистецтва, а також зміною соціальної ситуації в країні, яка дала йому можливість практично проводити подальші наукові розробки й дослідження в нових умовах. Що, в остаточному підсумку, й забезпечило Л. С. Виготському можливість здійснити побудову теорії впливу культурно-історичних умов на розвиток вищих психологічних функцій людини.

Література

1. *Выгодская Г. Л., Лифанова Т. М.* Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету / Т. М. Лифанова, Г. Л. Выгодская. – М.: Смысл, 1996. – 424 с.
2. *Выготский Л. С.* Педагогическая психология / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
3. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
4. *Выготский Л. С.* Собрание сочинений: [в 6 т.]. / Л. С. Выготский. – Т. 6. – М.: Педагогика, 1984. – 400 с.
5. *Зинченко В. П.* Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания) / В. П. Зинченко. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 208 с.
6. *Зинченко В. П.* Культура и техника // Красная книга культуры; [сост., подгот. текста, подбор илл. и предисл. В. Рабиновича]. – М.: Искусство, 1989. – С. 50-70.

7. Леонтьев А. А. Л. С. Выготский / А. А. Леонтьев. – М.: Просвещение, 1990. – 158 с.
8. Л. С. Выготский: начало пути. Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском; [публикация, ред., предисл. и коммент. И. М. Фейнгенберга]; Ранние статьи Л. С. Выготского. – Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1996. – 108 с. (Серия биографий «Евреи в мировой культуре». Вып. 27).
9. Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна» [Электронное периодическое издание]. – 2011. – № 4. – С. 178-223 <http://www.psyanima.ru/journal/2011/4/2011n4a7/2011n4a7.pdf>
10. Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна» [Электронное периодическое издание]. – 2012. – № 1. – С.156-225 <http://www.psyanima.ru/journal/2012/1/2012n1a5/2012n1a5.1.pdf>
11. Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна» [Электронное периодическое издание]. – 2012. – № 3. – С.114-143 <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a6/2012n3a6.1.pdf>

УДК 008:130.1

В'ячеслав Іванович Бойко,
кандидат філософських наук, доцент,
перший проректор Національної
академії керівних кадрів культури
і мистецтв;
Владислав Вікторович Гончаров,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОГЛЯДІВ ЕНТОНІ ГІДДЕНСА

У статті проаналізовано основні праці британського соціолога Ентоні Гідденса, в яких відображено його погляди на традиції. Велику увагу приділено питанню функціонування традицій у модерному і постмодерному суспільствах. Розглянуто погляди дослідника на основні аспекти їх трансформацій під активним впливом нових знань та глобалізаційних процесів. Підкреслено, що наукова спадщина дослідника має вагомое теоретико-методологічне значення для розуміння основних трансформацій, які відбуваються в сучасній культурі.

Ключові слова: Е. Гідденс, традиції, модерніті, постмодерніті, глобалізація.

В статье проанализировано основные труды британского социолога Энтони Гидденса, в которых отображены его взгляды на традиции. Большое внимание уделено вопросам функционирования традиций в современном и постмодерном обществах. Рассмотрено взгляды исследователя на основные аспекты их трансформации под активным влиянием новых знаний и глобализационных процессов. Подчеркнуто, что научно наследие исследователя имеет существенное теоретико-методологическое значение для понимания основных трансформаций, которые происходят в современной культуре.

Ключевые слова: Э. Гидденс, традиции, модернити, постмодернити, глобализация.

The paper analyzes the main work of British sociologist Anthony Giddens, which reflected his views on tradition. Much attention is paid to the functioning of traditions in modern and postmodern societies. Considered the views of researchers on the basic aspects of their transformation under the active influence of new knowledge and globalization. It is emphasized that the scientific heritage researcher has deep theoretical and methodological significance for understanding the fundamental transformations taking place in contemporary culture.

Key words: Giddens, tradition, modernity, postmodernity, globalization.

Британського соціолога барона Ентоні Гідденса, директора Лондонської школи економічних і політичних наук (1997 – 2003) вважають одним з найвідоміших соціологів сучасності. Е. Гідденс – автор понад 34 книг та більше 200 статей. Досить вагомий доробок автора перекладено на російську мову та представлено такими виданнями як: «Соціологія» (1999 р.) [3]; «Як глобалізація змінює наше життя» (2004 р.) [5]; «Трансформація інтимності. Сексуальність, любов та еротизм в сучасних суспільствах» (2004 р.) [4]; «Нарис теорії структурації» (2005 р.) [6]. Цей перелік видань, представлених в інтернет-енциклопедії «Вікіпедія» [1], хотілося б доповнити ще одним московським виданням 2011 р.: «Наслідки сучасності» [2].

Звернення до напрацювань Е. Гідденса, на нашу думку, дасть змогу повному представити ґрунтовні висновки та уявлення соціолога про структуру суспільства, зокрема крізь призму поєднання традицій та новацій в умовах модерного і постмодерного світу. І хоча дослідника справедливо вважають найвідомішим теоретиком соціологічної думки, погляд на його дослідження в новому ракурсі може стати вагомим доробком для сучасної культурології, що й актуалізує наше дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати основні теоретичні праці Е. Гідденса з урахуванням його поглядів на долю традицій, які трансформуються під впливом нових знань та досягнень у модерному та постмодерному суспільствах. Для зручності візії автора розташуємо відповідно до наукових праць, на які ми будемо спиратися.

У 1988 р. Е. Гідденс у Стенфордському університеті в Каліфорнії читав студентам-соціологам курс лекцій, який згрупував у розгорнутий конспект, на основі якого згодом (у 1990 р.) було видано книгу «Наслідки модернітні» (у російському варіанті «Последствия современности»).

Напевно, дану працю можна віднести до найбільш резонансних здобутків автора, позаяк вона отримала значний масив відгуків, інколи навіть критичних. Критикували, звичайно, не власне працю, а конкретні позиції її автора. Так, у ґрунтовній передмові до російського видання [2] російський дослідник Т. Дмитрієв наголошує та обґрунтовує висновки щодо спірних поглядів, які пронизують дослідження Е. Гідденса та на яких акцентують увагу прихильники інших концепцій сучасності. Серед них найбільш вагомими для нашого дослідження можна вважати такі. По-перше, теорія Е. Гідденса отримала найбільше критичних зауважень щодо своєї «акультурності», позаяк пояснює всі процеси сучасності в культурно-нейтральних поняттях. На думку опонентів «акультурності», Е. Гідденс мало уваги приділяє самому питанню культура, «описуючи суспільство в інституційних термінах, хоча постійно наголошує на символічних ресурсах, текстах, самоідентичностях та інших складових сучасної культури» [2, 80]. Погоджуємося, але варто пам'ятати, що Е. Гідденс – соціолог, а не культуролог і, як справедливо зазначає Т. Дмитрієв, його теорія структурації, на думку прихильників, має лише деякі приховані елементи соціології культури [2, 81], а тому, на нашу думку, закономірно тяжіє до соціологізму, яким, на думку самого Е. Гідденса, просякнута сучасність.

Другий недолік, на якому наголошують дослідники і який витікає з першого «акультурного» підходу – надто різке протиставлення традицій і сучасності, проголошення пострадиційної епохи. Дослідник «механічно протиставляє традицію і сучасність, розводячи їх по різних сторонах барикад» [2, 79]. Звичайно, цих зауважень не можна повністю відкидати, а завдання нашого дослідження не полягає в їх спростуванні, а лише у спробі поглянути на дослідження теоретика в дещо в іншому ракурсі. Так, у процесі обґрунтування власної позиції Е. Гідденс робить низку важливих теоретичних висновків, які можна вважати достатньою підставою для розуміння того, що, по-перше, він має досить оригінальний погляд на характеристику, взаємовплив та трансформацію традицій та новацій (знань); по-друге, обґрунтовує їх роль у становленні сучасних форм соціальної організації; по-третє, не відкидає значення традицій для формування та збереження культурного розмаїття. Тому залишимо критику напрацювань американського соціолога за межами нашої розвідки та представимо власний альтернативний погляд на основні висновки Е. Гідденса, які, на нашу думку, будуть цікавими для дослідження та з'ясування подальшої долі традицій, зокрема у межах культурологічних студій.

Найбільш ґрунтовними параграфами, які висвітлюють роль традицій та їх трансформації під впливом сучасності, можна вважати «Рефлексивність сучасності» та «Сучасність чи постсучасність» першої частини книги «Наслідки сучасності», а також «Досучасне і сучасне» частини третьої. Досить цікавий у межах нашої розвідки матеріал представлено і в заключній частині.

На початку дослідження Е. Гідденс підкреслює, що ідея сучасності полягає в протиставленні традицій, проте в сьогоденних умовах можна віднайти безліч комбінацій елементів сучасного і традиційного [2, 153]. Під сучасністю дослідник розуміє способи соціальної організації, які виникли в Європі в XVII столітті і вплинули на весь світ.

Теоретик не погоджується з твердженням, що ці елементи так тісно переплетені, що неможливо відшукати їх чи навіть зіставити. Автор обґрунтовує рефлексивність людської поведінки, яку він вважає визначальною характеристикою людської діяльності. Саме тут, на нашу думку, приховане основне ставлення дослідника до традицій. Мотивація людської діяльності, на його думку, не проста послідовність дій і причин, а насамперед контроль за поведінкою і її контекстами. Саме на традиції почасти і покладені ці функції, які утворюють контекст культури. Традиційні культури більш поважливо відносяться і цінують символи минулого, в якому зберігається досвід попередніх поколінь. «Традиція – це спосіб інтеграції рефлексивного контролю дії і просторово-часової організації суспільства, засіб взаємодії з простором і часом, що забезпечує наступність минулого, сучасного і майбутнього будь-якої діяльності і досвіду», – констатує Е. Гідденс [2, 154].

При цьому вчений підкреслює, що традиція не може бути чимось застиглим, оскільки кожне наступне покоління удосконалює і трансформує культурну спадщину, досвід на власний розсуд відповідно до мети і завдань своєї діяльності. Сама традиція не протистоїть змінам, а створює той просторово-часовий контекст, завдяки якому ці зміни стають значущими для представників певної культури [2, 154].

Дослідник наголошує, що, фактично, в усних культурах традиції не існувало. Виникнення писемності сприяло модернізації і трансформації традиції, позаяк у домодерних цивілізаціях рефлексивність обмежувалася постійним перетлумаченням традицій, тому на шпальтах терезів «чаша «минулого» суттєво переважувала чашу «майбутнього». Писемність «розширює межі і створює перспективу минулого, сучасного і майбутнього, в якій рефлексивне осягнення нового знання може бути відокремлене від сформованої традиції» [2, 154-155]. Звичайно, на перший погляд, таке розуміння значення традицій у поєднанні з писемністю заперечує їх провідну роль, однак, на нашу думку, ключовою у всіх висновках автора є темпоральність традицій, яка поєднує минуле і сучасність, уможливорює акумуляцію культурного досвіду та його раціональну проекцію в сучасні форми культурної організації.

При цьому, як наголошує Е. Гідденс, закріплення старих та розвиток нових знань вимагають їх взаємопогодження, постійного переломлення. Традиція перестає відгравати домінуючу роль і «може бути виправданою лише у світлі знання, які нею не визначаються». «У поєднанні з інерцією звички це означає, що навіть в найбільш модернізованих суспільствах традиція продовжує виконувати деяку роль», але ця роль менш суттєва, ніж вважають прихильники інтеграції традицій і сучасності [2, 155]. Роль традиції стає менш значущою, тому що те, що зветься традицією, на думку дослідника, – це «традиція у фальшивому одязі, яка може отримати ідентичність лише в рефлексивності нового» [2, 156]. Звичайно, автор звертає увагу на зменшення ролі традицій у сучасному суспільстві під впливом дедалі зростаючого масиву знань, однак це аж ніяк не свідчить про заперечення їх важливості чи про констатацію факту їх зникнення як таких. Можливо, лише так можна пояснити не лише спадкоємність традицій і новацій, а й дуальність цих феноменів, які, відповідно, не можуть існувати один без одного. Автор пояснює цей феномен дедалі зростаючими потоками інформації, які не тільки змінюють уявлення про світоустрій, а й призводять до нових відкриттів у соціально-культурній практиці. Вони змінюють усі аспекти життя людини, включаючи «технологічне втручання в матеріальний світ». «В усіх культурах соціальні практики постійно змінюються під впливом нових відкриттів» [2, 156].

Так, на думку дослідника, нові знання закономірно вимагають заміни традицій, однак сучасні знання підривають традиційні устої в тому розумінні, що сьогодні знати – ще не означає бути впевненим, оскільки знання не дає впевненості в контролі над майбутнім. Це може бути справедливим почасти лише щодо фізичних явищ, але не щодо універсуму суспільних подій [2, 157-162]. Е. Гідденс пояснює такий стан речей впливом низки чинників: диференційованістю влади, що призводить до того, що знання стає доступним лише для тих структур, які здатні підпорядкувати їх груповим інтересам; змінами в цінностях та ціннісних орієнтаціях, що залежать від нововведень у пізнавальних орієнтаціях, світогляді; впливом неконтрольованих наслідків, позаяк ніяке знання про суспільне життя не може охопити всіх обставин їх застосування [2, 162-163].

У параграфі «Сучасність чи постсучасність» Е. Гідденс зупиняється на обґрунтуванні термінів «модерніті» і «постмодерніті», які, на його думку, суттєво відрізняються від більш звичних і усталених термінів «модернізм» і «постмодернізм».

Модернізм, на думку автора, – це вираження особливого світовідчуття, яке в найрізноманітніших сферах витісняється напрямами і явищами постмодерністського характеру. Останній зазвичай характеризує, на думку дослідника, стилі або напрями у літературі, живописі, скульптурі та архітектурі, «торкаючись аспектів естетичної рефлексії про природу модерніті». «До постмодерніті відноситься щось інше. Траєкторія суспільного поступу відводить нас від інститутів модерніті в напрямі до нового і особливого типу суспільного устрою. Постмодерніті може відображати обізнаність про цей перехід, але не вказує, що він дійсно має місце» [2, 165].

На думку Е. Гідденса, головна риса модерніті (з точки зору інституційного розвитку) – існування особливих організаційних комплексів – національної держави і капіталістичного виробництва, які вкорінені в європейській історії і мають мало аналогій у попередніх періодах або в інших культурних контекстах. Ніякі інші, більш традиційні суспільні форми не можуть протистояти їм, зберігаючи повну ізольованість від глобальних тенденцій. Дослідник вважає, що модерніті – це виключно західний феномен.

Три ключові риси сучасності, запропоновані дослідником, представлені так:

- динамізм, який призводить до дедалі більшого накопичення інформації та відповідних змін у суспільствах, які часто змітають все на своєму шляху;
- розширення сфери змін, завдяки чому всі культури виявляються не лише втягнуті в них, а й змушені взаємодіяти між собою;
- формування нових форм суспільної організації, зокрема політичної системи національної держави, залежність від неживих джерел енергії, товаризація засобів виробництва, споживання та найманої праці [2, 16-17].

До особливостей «постмодерніті» дослідник відносить: усвідомлення того, що неможливо все знати напевно, оскільки очевидно стає ненадійність усіх колишніх «підстав» епістемології; втрату «історією» телеології, що свідчить про те, що ні одну з версій «прогресу» не можна переконливо захищати; виникнення нової соціальної і політичної реальності, в якій на першому місці перебувають проблеми захисту навколишнього середовища і нових суспільних рухів [2, 164-165]. Формування такого нового розуміння, на думку дослідника, слугує для встановлення того, що має цінність в накопичених раніше знаннях, а що не має [2, 166]. Можливо, автор хоче підкреслити, що відповідного перегляду потребують не лише традиційні знання, а й традиції, на основі яких вони формувалися та тривалий час продовжували функціонувати.

Постмодерніті, наголошує дослідник, – це «серія іманентних переходів від або “за межі” різноманітних інституційних установ модерніті, які відрізняються від тих, що культивуються сучасними інституціями (...) Крах еволюціонізму, зникнення історичної телеології, визнання радикальної, конституїтивної рефлексивності, втрата Заходом привілейованої позиції –переносять нас у новий і неспокійний універсум досвіду» [2, 173].

Тут варто наголосити, що Е. Гідденс критикує теорію соціального еволюціонізму, згідно з якою весь світ рухається по наперед заданій траєкторії в одному напрямі. Кожна сучасна культура, на його думку, хоча й має низку спільних рис, характерних для сучасності, залишається унікальною і самобутньою. Крім того, саме у відриві від традиційних суспільних устоїв, порушенні спадкоємності дослідник вбачає загрозу для сучасності [2, 171].

Е. Гідденс вважає, що кардинальний відхід від традиції призводить до розриву не тільки з попередніми епохами, а й з іншими культурами. «Оскільки розум виявився нездатний забезпечити собі остаточне самовиправдання, немає підстав робити вигляд, що даний розрив не ґрунтується на культурних переконаннях (і силі). Однак сила не обов'язково вирішує проблеми, що виникають як результат поширення рефлексивності модерності, особливо в тій мірі, в якій методи аргументації, що виробляються в ході дискусії, стають загальноприйнятими. Така аргументація, включаючи ту, що становить основу природничих наук, містить критерії, що відкидають культурні відмінності. Враховуючи культурне розмаїття, можливі різні культурні реакції на процеси глобалізації. Сучасність – не західний проект, способи, за допомогою яких вирішуватимуться глобальні проблеми – виведені не з західних порядків» [2, 323-324].

У параграфі «Досучасне і сучасне» частини 3 Е. Гідденс визначає традиції четвертим головним конституїтивним середовищем довіри у досучасних культурах. Саме традицію він вважає засобом, який пов'язує сучасність з майбутнім, орієнтованим у минуле в реверсивному часі [2, 236]. З контексту зрозуміло, що дослідник відводить традиції навіть більшу роль у формуванні суспільної довіри, ніж релігії. Саме традиція, на його думку, відсилає до способів, якими вірування і практики організовані, особливо це стосується часу. Минуле стає способом організації сучасності. Автор знову наголошує на темпоральності традицій. Минуле виявляється «включене в практики сучасного так, що горизонт майбутнього повертає назад, щоб пересіктися з тим, що було в минулому» [2, 239].

Традиція рутинна, тобто вона сприяє онтологічній безпеці, оскільки втримує довіру до спадкоємності минулого, сучасності і майбутнього та пов'язує їх рутинними соціальними практиками [2, 239].

Для розуміння поняття «рутинізація» (Routinization) доцільно звернутися до іншої праці Е. Гідденса «Устрій суспільства: нарис теорії структурації» [6], що, окрім того, дасть нам змогу плавно перейти до розгляду наступної праці. Так, у прикінцевому глосарії визначення рутинізації представлено так: звичний характер більшості повсякденних соціальних дій, який сприймається як даність; переважання звичних стилів і форм поведінки, які керують відчуттям онтологічної безпеки, як і керовані нею [6].

З праці «Устрій суспільства: нарис теорії структурації», зокрема з параграфу «Творення історії» глави 4 «Структура, система, соціальне відтворення» зрозуміло, що теорія структурації Е. Гідденса фактично вся ґрунтується на врахуванні певних правил, ресурсів, які «проявляються в пам'яті людей у вигляді відбитків соціальної практики» та в дії, що власне і характеризує структуру як таку. Остання, у свою чергу, знаходиться в основі існування соціальної системи, в якій «відбувається рутинна (яка відповідає встановленому порядку) соціальна взаємодія, яка

розуміється як відтворювані практики» [6, 285]. Е. Гідденс наголошує, що традиція – це дещо більше, ніж особлива форма переживання темпоральності. Традиція – це «етична влада того, що відбувалося раніше, над неперервною цілісністю повсякденності». І далі дослідник наголошує, що традиція реагує на всі модифікації поведінки [6, 285].

Наступною працею [яка навіть має окремий розділ з відповідною назвою «Традиції» (глава 3)], представленою до розгляду, є праця «Вислизаючий світ. Як глобалізація змінює наше життя» [5]. Е. Гідденс, відповідно, знов звертається до традицій та наголошує, що традиції та звичаї визначали життя більшості людей протягом більшого періоду історії. І навіть переймається, що вчені і мислителі приділяють їм сьогодні так мало уваги, на відміну від протилежного поняття – модернізація.

Наголошуючи на давньолінгвістичному походженні традицій, дослідник вважає, що його коріння – в латинському понятті *tradere* – «передавати», віддавати щось на зберігання. В сучасному розумінні слово традиція виникло в Європі в останні двісті років, тому ідея традиції – це продукт Нового часу. Оскільки час існування традицій, відповідно, не настільки давній, то традиції, на думку Е. Гідденса, не можна вважати справжніми. Вони вигадані, створені штучно, не виникли спонтанно, їх використовували переважно як інструмент влади. І нині окремі групи у суспільстві, констатує дослідник, докладають зусилля для збереження та адаптації традицій. «Ритуали, церемоніали і повторюваність відіграють важливу соціальну роль – це добре розуміють більшість організацій, в тому числі уряди» [5].

До основних характеристик традицій Е. Гідденс відносить: ритуальність, повторюваність, приналежність до спільноти. Традиції – це мудрість поколінь, керівництво до дії, яке, як правило, не викликає сумнівів. Давність він, відповідно, не вважає визначальною рисою традиції.

Далі дослідник наголошує, що традиції підвладні змінам – вони еволюціонують, схильні до різких змін і трансформацій: «весь час винаходяться заново» [5], хоча у повсякденному житті традиційний спосіб дій зазвичай зберігається, утворюючи певний симбіоз між модернізацією і традиціями. Водночас у «Західних країнах не тільки громадські інститути, а й повсякденне життя звільняється від впливу традицій. В інших, більш традиційних суспільствах, йде процес «детрадиціоналізації» (...) саме на цій основі формується глобальне космополітичне суспільство» [5].

При цьому автора надто рано звинувачувати у проголошенні епохи детрадиціоналізації. Радше, він наголошує на необхідності їх збереження і відтворення, позаяк вони дійсно можуть зникнути або втрати своє «традиційне» значення – збереження мудрості, досвіду, культурних відмінностей, наступності майбутніх поколінь. «Кінець традицій не означає їх зникнення (...) традиціям слідують все менш традиційним способом (...) традиції чудово можна відстоювати нетрадиційним способом - і в цьому криється їх майбутнє» [5]. І далі: «традиції не тільки живі, а й відроджуються, хоча часто відступають перед сучасністю (...) Традиція, позбавлена змісту, комерціалізована, перетворюється або на частину історичної спадщини, або на кітч – дрібничку з сувенірною магазину в аеропорту» [5].

Сама ідея про зникнення традицій, на думку дослідника, належить епосі Просвітництва, тому, знову ж таки, вона не настільки нова. При цьому Е. Гідденс наголошує, що «будь-яке суспільство потребує традицій. Не слід погоджуватися з ідеєю просвітителів про те, що світ повинен повністю позбутися від традицій» [5].

Після зникнення традицій, які надають життю наступність і форму, наголошує вчений, життя набуває нової динаміки, яку можна визначити як дилему між свободою дій і залежністю, з одного боку, і між космополітизмом і фундаменталізмом – з іншого, нам доведеться жити в умовах більшої відкритості і самостійності. Крім того, людина частіше потраплятиме під дію інших залежностей – від роботи, фізкультури, їжі, сексу – тих сфер життя, які сьогодні набагато менше, ніж раніше, регулюються традиціями і звичаями. Також змінюється основа самоідентифікації – відчуття себе як особистості, яке підтримувалося за рахунок стабільності соціального становища індивіда в межах співтовариства. «Людина повинна набагато активніше створювати і відтворювати власну ідентичність» [5].

Відтак, короткий аналіз обраних нами праць дає змогу зробити такі висновки щодо важливості напрацювань Е. Гідденса для культурологічного дослідження традицій і новацій:

– по-перше, обґрунтування рефлексивності і мотивації людської поведінки культурним контекстом;

– по-друге, акцентування на просторово-часовому контекстуальному значенні традицій для культуротворення;

– по-третє, визначення засобу, який уможлиблює осмислення і передачу традицій (писемність), що обґрунтовує, на нашу думку, важливість національної мови для збереження і трансляції традицій для майбутніх поколінь;

– по-четверте, обґрунтування дуальності та взаємозалежності феноменів «традиція» і «новація (знання)»;

– по-п'яте, обґрунтування важливості традицій для збереження онтологічної довіри, передачі культурної спадщини, досвіду, формування самоїдентифікації, збереження культурного розмаїття тощо.

І насамкінець хотілося б окремо звернути увагу на останні абзаци глави 3 «Традиції» праці «Вислизаючий світ. Як глобалізація змінює наше життя», які, на нашу думку, щонайкраще відображають ставлення Е. Гідденса до традицій та їх майбутнього: «...чи здатні ми жити в світі, де немає нічого святого? (...) ні, не здатні (...) терпимість і діалог як такі можуть ґрунтуватися на цінностях, які поділяють усі. Всім нам необхідні моральні переконання, які вище дрібних турбот і чвар повсякденності. Ми повинні бути готові активно відстоювати ці цінності, якщо вони погано приживаються або опиняються під загрозою (...) Нам усім не було б заради чого жити, якби у нас не було того, за що варто померти» [5].

Література

1. Гидденс Э. Википедия / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Гидденс,_Энтони#.D0.9A.D0.BD.D0.B8.D0.B3.D
2. Гидденс Э. Последствия современности / Э. Гидденс; [пер. с англ. Г. Ольховикова, Д. Кибальчича]. – М.: Праксис, 2011. – 352 с.
3. Гидденс Э. Социология / Э. Гидденс; [пер. с англ.; научн. ред. В. А. Ядов; общ. ред. Л. С. Гурьевой, Л. Н. Посилевича]. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 703 с.
4. Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Э. Гидденс; [пер. с англ. В. Анурина]. – СПб.: Питер, 2004. – 208 с.
5. Гидденс Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь / Э. Гидденс – М.: Весь мир, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://padabum.com/d.php?id=44298>.
6. Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации / Э. Гидденс – М.: Академический проект, 2005. – 528 с.

КУЛЬТУРА В РАКУРСІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті обґрунтовано актуальність дослідження в межах української культурології складних взаємовідносин між культурою і глобалізаційними процесами. Автором проаналізовано сучасний стан наукових розробок за темою дослідження; визначено основні напрями наукових пошуків вітчизняних культурологів; обґрунтовано перспективність і важливість подальших наукових досліджень глобалізаційних трансформацій для української культури та культурологічної науки.

Ключові слова: культура, глобалізація, українська культурологія, наукові дослідження.

В статье обосновано актуальность исследования в пределах украинской культурологии сложных взаимоотношений между культурой и глобализационными процессами. Автором проанализировано современное состояние научных разработок по теме исследования; определены основные направления научных поисков отечественных культурологов; обосновано перспективность и важность дальнейших научных исследований глобализационных трансформаций для украинской культуры и культурологической науки.

Ключевые слова: культура, глобализация, украинская культурология, научные исследования.

In the article the relevance of research within the Ukrainian cultural complex relationship between culture and globalization. The author analyzes the current state of scientific research on the study, the main directions of scientific research of national cultural studies, proved the viability and importance of further research globalization transformations for Ukrainian culture and cultural science.

Key words: culture, globalization, Ukrainian Cultural, scientific research.

Дещо порушуючи традиційну структуру наукових статей, спочатку визначимо *мету дослідження*, яка, на нашу думку, виправдана його архітектонікою, – обґрунтувати актуальність і перспективність наукових досліджень проблем взаємоперетину сучасних глобалізаційних процесів та культури.

Для досягнення мети були поставлені такі дослідницькі завдання:

- проаналізувати сучасний стан наукових напрацювань з теми дослідження;
- визначити актуальність, сформулювати основні напрями та обґрунтувати доцільність дослідження взаємозв'язку глобалізації і культури для вітчизняної культури та культурологічної науки.

Глобалізація як надто складний і неоднозначний феномен спонукає сучасних вчених, з одного боку, до складності, урізноманітнення визначень та методологічних підходів до дослідження глобалізаційних процесів, а з іншого, проектує ці дослідження в різні сфери суспільного життя. «Глобалізація – це взаємодія держав, народів, етносів, соціальних спільностей у єдиній системі відносин на планетарному рівні; система відкритого культурного обміну, запози-

чення зразків поведінки та адаптації культурних стереотипів; розширення меж спілкування (...) виникнення єдиного економічного, екологічного, інформаційного простору ...» [6, 9]. Відтак, глобалізація розуміється як політичне, економічне, культурне, екологічне, соціальне явище. Останнім часом її дедалі частіше розглядають в релігійному і навіть маркетинговому контекстах.

Однак найбільше глобалізацію пов'язують з економічними чинниками і трансформаціями. «Під глобалізацією розуміється загальнопланетарний масштаб універсалізації та об'єднання національних економік у відкриту, інтегровану світову економіку, що не визнає будь-яких кордонів» [2, 15], – зазначає український дослідник глобалізації В. Ключко.

Звичайно, не можна заперечувати той факт, що економіка і культура тісно пов'язані між собою, адже порушення та почасти невизнання економічних кордонів, спровоковане сучасними глобалізаційними процесами, впливає на трансформацію не лише господарських зв'язків, а й культурних, які перетворюють світ у єдине ціле. Однак це зауваження більше стосується практичної сфери перетину, а от теоретичні підходи, які становлять каркас дослідницької методології економіки і культурології як специфічних галузей науково життя, можна сказати, відрізняються принципово. Це зауваження стосується нашої дослідницької рефлексії, що характеризується такими позиціями: окремо не зупинятися на характеристиці різних аспектів глобалізації; прийняти майже однотайну думку науковців про економічну корисність глобалізації, що зумовлено зростанням ефективності виробництва, можливістю координації спільних зусиль з вирішення найбільш нагальних економічних питань, створенням світової системи фондового і фінансового ринків, всесвітніх систем комунікації, транспорту, екологічного захисту тощо.

А от щодо культурної глобалізації, взаємозв'язку глобалізації і культури, то тут, варто наголосити, стикаються різні точки зору. При цьому для характеристик культурної глобалізації дослідники зазвичай використовують такі поняття як культурний імперіалізм, ектропоцентризм, мозаїчність, магналізація, відчуження, вестернізація, уніфікація, гомогенізація, універсалізація тощо. Власне в самих цих поняттях закладено певний негативний зміст та промальовуються ризики для етнонаціональних культур, пов'язані з ентропійністю, масовізацією та мозаїчністю культури, втратою власної етнокультурної та формуванням космополітичної ідентичності, розмиванням культурних кордонів тощо.

У принципі, всі сучасні розуміння культурної глобалізації зводяться до певних сценаріїв розвитку. Так, російські дослідники з опорою на класифікації західних вчених Ганерса, Терборна, Патея, Риса у колективній праці «Населення і глобалізація» ці сценарії характеризують так:

– глобальна гомогенізація, що супроводжується домінуванням культури Заходу. При цьому незахідні країни втрачають свою самобутність, етнічну та національну ідентичність. Інші назви цього сценарію – вестернізація, магналізація;

– периферійна корупція, за якої засвоєння демократичних принципів західної культури, яка ґрунтується на приматі прав і свобод людини і громадяни-

на, набуває викривлених форм у вигляді деспотії, тиранії, маніпулювання народом та його свідомістю тощо. Із здобутків західної цивілізації відбираються переважно найгірші зразки – порнографія, трилери, мильні серіали, байкери тощо;

– глобальне дозрівання – це взаємодія культур, адаптація культурних зразків за умови збереження автономії і власної ментально-культурної ідентичності, мови, національних традицій, звичаїв, культурних здобутків тощо;

– теорія ексклюзій, що передбачає «видавлювання» та ізоляцію країн, які не включаються в процеси глобалізації. Це створення так званих лепрозоріїв, зоопарків для країн, які не сприймають глобалізованих західних сценаріїв розвитку [6, 232].

Як зрозуміло з короткого аналізу цих сценаріїв, найбільш прийнятним для національних культур, який дасть змогу, на думку дослідників, уникнути низки негараздів, є третій сценарій – глобальне дозрівання. Однак тут виникає, на нашу думку, одне важливе питання, розв'язувати яке, можливо, у майбутньому доведеться всім культурам, зокрема українській: яку культуру можна вважати зразком, до якого мають прагнути інші культури, адже йдеться про культурне дозрівання? Дозрівання – це своєрідне «підтягування», зростання, що передбачає наявність певного еталону чи зразка зрілості, якому варто відповідати.

Можливо, йдеться про дозрівання всіх без винятку культур, які повинні прагнути до засвоєння кращих культурних зразків сусідів по глобалізованому земному помешканню? Проте і тут виникає питання: хто визначатиме перелік вимог, які висуватимуться до глобальної зрілості? Та, власне, хто визначатиме самих визначальників? Чи не призведе такий на перший погляд позитивний сценарій розвитку до культурного ектропоцентризму, про шкідливість якого дедалі частіше заявляють дослідники? Магдоналізація, вестернізація чомусь зазвичай розуміються як насаджування американської культури, проте йдеться взагалі про домінування західних цінностей, в межах яких розвиваються і культури Східної та Західної Європи.

Також дослідники наголошують на формуванні такого поняття, як інформаційно-культурна глобалізація, яку на сьогодні розглядають на рівні економічної – за розміром і силою впливу на сучасну людину. «Знання про різні моделі матеріального споживання культури, способу життя (...) “розмивання” групових і культурних кордонів не може не впливати на сприйняття умов власного життя, формування потреб, мотивів, ціннісних орієнтацій людей (...) можна говорити про дію на сучасну людину (...) інформаційно-культурної глобалізації» [6, 10].

Формування нового поняття вимагає більш ґрунтовного підходу до його осмислення, що також можна визначити проблемним питанням, яке позиціонує необхідність дослідження взаємозв'язку, різних аспектів прояву та неоднозначного поєднання таких феноменів як глобалізація і культура. Тому, звичайно, культурологічний дискурс не може і не повинен залишатися осторонь досліджень процесів глобалізації та її наслідків. Особливо культурологічні дослідження наслідків глобалізації актуальні в межах національної культури, на «місцевому» матеріалі, з ґрунтовним аналізом поглядів вітчизняних науковців на глобалізаційно-трансформаційні процеси, які впливають на ментально-ціннісне підґрунтя суспільства.

Проте аналіз наукової літератури дає підстави стверджувати, що в українській науці майже відсутні ґрунтовні дослідження на теми, які стосуються глобалізаційних явищ. Дотримуючись наукової коректності, пояснимо, що під ґрунтовними дослідженнями ми в даному випадку розуміємо насамперед дисертаційні, автореферати яких можна віднайти на офіційному сайті Національної бібліотеки України імені Вернадського.

Звичайно, стверджувати, що досліджень на тему глобалізації взагалі не існує – не лише не коректно, а й шкідливо для дослідницької роботи, адже їх варто опрацювати, зокрема для того, щоб сформувавши концептуальне уявлення про феномен глобалізації як такий. Відтак, на особливу увагу заслуговують праці В. Андрущенка, О. Білоруса, Л. Вірвана, В. Воронкової, А. Гальчинського, В. Кременя, С. Кримського, Ф. Лазарева, В. Ліпкана, М. Михальченка, Ю. Пахомова, Д. Табачника, В. Тарана, В. Ткаченка, Ю. Яковця, В. Ясинської та інших українських дослідників.

До ґрунтовних досліджень, присвячених осмисленню трансформації глобальних проблем культурології, формоутворюючій ролі культури у визначенні цивілізації, віднесемо монографію В. М. Шейка та Ю. П. Богуцького «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.)» [10]. Проблемам змін, яких зазнає соціально-історичний розвиток за умов формування глобальної цивілізації, присвячене дослідження Е. А. Афоніна, О. М. Бандурка, А. Ю. Мартинова «Велика розтока: глобальні проблеми сучасності (соціально-історичний аналіз)» [1]. В. Ключко у монографії «Глобалізація: економічні та соціально-культурні аспекти» досліджує участь постсоціалістичних країн у глобалізаційних процесах, економічні, соціокультурні та цивілізаційні чинники глобалізації [2].

А от навіть побіжний огляд авторефератів дає підстави стверджувати, що більшість досліджень проводилося під шифром економічних, політичних та філософських спеціальностей. Проте і їх не настільки багато, як це може видатися на перший погляд. При цьому залишимо осторонь аналіз досліджень в економічній галузі. Причину такого підходу ми вже пояснили вище.

Відтак, серед дисертаційних досліджень з глобалізації можна виокремити досить солідний блок філософських: Л. А. Ороховська «Світова спільнота в контексті глобалізаційних процесів (філософсько-історичний та соціокультурний аспекти)» [7]; О. О. Фурса «Феномен глобалізму: український контекст» [9]; О. В. Крисенко «Феномен глобалізації: концептуальні виміри, інституціональні структури та геоісторична динаміка» [4]; О. Л. Мозговий «Глобалізація як вимір сучасності: соціально-філософський аналіз» [5]; М. А. Козловець «Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз» [3].

На окрему увагу заслуговує одне з останніх ґрунтовних досліджень – праця В. Співака «Політико-правовий та соціокультурний виміри глобалізації» [8], представлене для захисту на здобуття наукового ступеня доктора політичних наук, датоване 2011 р.

У названих дисертаційних роботах, звичайно, можна віднайти інформацію, яка стосується або дотична до питань, які зазвичай хвилюють дослідників-культурологів: і ролі культури у процесі глобалізації [8], і зміні співвідношення цивілізаційних векторів у процесі глобалізації [7], і антропосоціальним колізіям процесів глобалізації [5], і детермінантам оптимізації входження України в сучасний глобалізований світ [9].

Найбільший масив інформації щодо взаємозв'язку глобалізації і культури можна знайти в дисертаційному дослідженні М. Козловця, що підтверджують власне назви підрозділів роботи: «Глобалізований світ: національна ідентичність versus мультикультурна ідентичність», «Українська культура як основа національного буття в глобалізованому світі», «Культурно-цивілізаційна самоідентифікація українців у глобалізованому світі» [3].

Проте, як зазначалося вище, ґрунтовного культурологічного дисертаційного дослідження на сьогодні ми не знайшли, що й актуалізує необхідність його проведення, тому що глобалізація, без сумніву, як зазначає В. Співак, «породжує широке коло проблем культурного характеру, починаючи від самозбереження і самототожності культури і закінчуючи метафізичними, релігійними і моральними питаннями» [8, 112].

Відтак, пошук нової доктрини культурної глобалізації, яка відповідала б пріоритетам сучасного глобалізованого співіснування культур – справа майбутнього. Останнє уявляється не стільки розмитим, скільки невизначеним у часовій перспективі. Тому дослідницька рефлексія на тему «глобалізація і культура» ніколи не буде вичерпаною достатньою мірою та актуалізуватиме нові питання, до яких спорадично звертатимуться всі дослідники, зокрема культурологи. Хіба що національні культури самі запропонують такі сценарії розвитку, за яких питання пошуку нової доктрини культурної глобалізації саме себе вичерпає – стане недоцільним.

Література

1. *Афонін Е. А.* Велика розтока: глобальні проблеми сучасності (соціально-історичний аналіз) / Е. А. Афонін, О. М. Бандурка, А. Ю. Мартинов. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – 352 с.
2. *Ключко В. П.* Глобалізація: економічні та соціально-культурні аспекти / В. П. Ключко: монографія. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 190 с.
3. *Козловець М. А.* Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / М. А. Козловець. – К., 2010. – 29 с.
4. *Крисенко О. В.* Феномен глобалізації: концептуальні виміри, інституціональні структури та геоісторична динаміка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. В. Крисенко. – Харків, 2005. – 18 с.
5. *Мозговий О. Л.* Глобалізація як вимір сучасності: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. Л. Мозговий. – К., 2007. – 21 с.
6. *Население и глобализация.* – [2-е изд.] / Н. М. Ромашевская, В. Ф. Галецкий и др. – М.: Наука, 2004. – 322.
7. *Ороховська Л. А.* Світова спільнота в контексті глобалізаційних процесів (філософсько-історичний та соціокультурний аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / Л. А. Ороховська. – К., 2008. – 15 с.
8. *Співак В. М.* політико-правовий та соціокультурний виміри глобалізації / Віктор Миколайович Співак: Монографія. – К.: Логос, 2001. – 416 с.
9. *Фурса О. О.* Феномен глобалізму: український контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. О. Фурса. – Запоріжжя, 2011. – 18 с.
10. *Шейко В. М.* Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький: монографія. – К.: Генеза, 2005. – 592 с.

ІНФОТЕЙНМЕНТ У ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ПРОСТОРИ ТА ЙОГО ВИТОКИ

Історія виникнення інфотейнменту в телевізійному просторі обумовлена історичними умовами розвитку телебачення, економічними інтересами, суспільною і політичною практикою. Поняття *інфотейнмент* – синтез новин і розваг, представлення об'єктивної картини реальності в розважальному ключі.

Ключові слова: телевізійний жанр, телевізійний простір, інфотейнмент, телевізійні новини, телевізійні програми.

История возникновения инфотейнмента в телевизионном пространстве обусловлена историческими условиями развития телевидения, экономическими интересами, общественной и политической практикой. Понятие инфотейнмент – синтез новостей и развлечений, представления объективной картины реальности в развлекательном ключе.

Ключевые слова: телевизионный жанр, телевизионное пространство, инфотейнмент, телевизионные новости, телевизионные программы.

History of origin of infotainment in televisional space is conditioned by the historical terms of development of television, economic interests, public and political practice. A concept *infotainment* is a synthesis of news and entertainments, presentation of objective picture of reality in the entertaining key.

Key words: TV genre, televisional space, infotainment, televisional news, telecasts.

Враховуючи інноваційні процеси дифузії телебачення, виникнення в телевізійному просторі великої кількості телевізійних каналів та посилення економічних інтересів з метою завоювати увагу глядача і підняти рейтинг каналів й телевізійних програм, з'явилася тенденція «полегшувати» новини та не обтяжувати глядача серйозною спеціалізованою інформацією.

Внаслідок об'єднання інформації і розваги з'являється новий телевізійний жанр інфотейнмент. Термін інфотейнмент (*infotainment*) – від об'єднання слів інформація (*information*) та розвага (*entertainment*), тобто інформація і розваги, «інформуючи – розважати» або «розважаючи – інформувати». Цим поняттям позначається стиль викладання серйозної інформації у формі розваги або з відтінком розважальності. Вперше в історії електронних медіа два пріоритетних і стратегічних для сучасного телебачення жанри з'єдналися. Журналістська форма «інфотейнмент» стала інновацією з подвійною дією – як елемент у виконанні інформуючої та розважальної функції медіа.

Актуальність роботи зумовлена виникненням нових жанрових утворень в сучасному телебаченні, зокрема *infotainment*. Розгляд даного жанрового утворення є типовим, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанровотворчих процесів у тележурналістиці, тому було зроблено акцент саме на цьому

жанрі. З'явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. І незважаючи на ці суттєві зміни, нові програми сучасного телебачення досі не були об'єктом комплексного наукового дослідження. Актуальним питанням є систематизація практичних знань на основі наукового підходу. На часі також проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Мета дослідження обумовлена появою нових жанрів у сучасній тележурналістиці, зокрема, жанру інфотейнменту; **мета статті** – з'ясувати як відбувається процес створення нових жанрових утворень і встановити, чим продиктована потреба їхнього виникнення.

На сьогоднішній день жанри журналістики, як телевізійної, так і газетної, є цілісною і розвинутою системою. Характерною особливістю даної системи з одного боку, є стабільність, з іншого рухливість. Сучасна система жанрів – це динамічна структура, що постійно розвивається, всередині якої існують свої внутрішні і зовнішні зв'язки [2, 81].

Найбільша кількість змін у жанровій системі відбувалася в 90-ті рр. ХХ століття. Саме в цей період сталося найбільше жанрових трансформацій. Це була епоха знищення традиційних поглядів. Як зазначає Л. Кройчик, відбувається кардинальний процес «перегляду» жанрових кордонів, який призвів до того, що, наприклад, звіт, інтерв'ю, репортаж, перестали бути лише інформаційними і аналітичними [5, 11]. У більшості випадків жанрова класифікація носить суб'єктивний характер. Окремі автори оперують відверто штучними класифікаційними системами, обмежуючи себе символом тріади чи тетроди, залежно, від особистісних особливостей, що позбавлено теоретичного змісту і практичного сенсу. Була спроба об'єктивно підійти до розв'язання даної проблеми за допомогою кластерного аналізу. Згідно з Н. Вакуровою будь-якому телевізійному продукту (сюжету) можна поставити набір емпіричних параметрів: інформаційна насиченість, ступінь умовності, темп і ритм монтажу, тип хронотопу, види монтажу, види кадрового руху [2,112]. Використання тих чи інших зображально-виражальних методів в конкретному жанрі і є однією з її діагностичних ознак.

Еволюційне перетворення жанрів, пов'язане з інтерференцією й химеризацією, що особливо яскраво проявляється в гострому тимчасовому періоді внаслідок зміни необхідних істин і перебудови парадигми (що, наприклад, призвело до заміни диктора як «голови, що вміє говорити» на ведучого-коментатора, інакше – модератора, а інформаційної програми – на аналітичну). Жанри можуть зникати й з'являтися, причому за рахунок химеризації та інтерференції вже наявних, що виходять від одного або різних коренів. Але переплетення жанрів не обов'язково має бути конструктивним в сенсі результату й мати характер контамінації – раніше ми не могли собі уявити, з яким захватом можна дивитися інтерв'ю з бійкою або репортаж із важкою невігядливою лайкою. Найбільш вираженою є еволюція жанрів у змінах жанрової структури, насамперед – місця й часу жанру на екрані. Існують навіть сезонні коливання, наприклад влітку збільшується відносна частка екстер'єрних зйомок. Найстабільнішою в часі є функція кожного конкретного жанру, що часто народжується й помирає разом із ним [3, 41].

У певному розумінні можна сказати, що жанри походять один від одного, і це, як уже було зазначено, ріднить жанри творчості з біологічними видами [8, 4]. Генетична взаємонаступність жанрів є віддзеркаленням живої творчості реальних людей, яким тісно поза розмаїтістю в гострому бажанні відрізнятись один від одного, у прагненні заявити про себе й своє неповторне «Я». Але за основу зазвичай береться щось стале або принаймні відоме. «Нове» – вид або жанр – легко заявляє про себе на арені історії, але завершення процесу – стабілізація й довге життя *de novo* нової форми (таксона) – визначається вже не автором, а зовсім в іншому місці й в інший час. Однак критик, як і автор, теж прагне самовиразитися, показати, що жанрів він знає більше за всіх і що, наприклад, дрібні відгалуження від майже вічного модернізму – зовсім не маячня чергового божевільного, а цілком самостійні жанри [1, 31].

Телевізійний жанр може бути простим запозиченням на екран, прямою екранною експлікацією. Так, есе на екрані є нащадком літературного (гомологія). Але може бути й незалежним повтором. Наприклад, літературна й екранна замальовки являються зовсім різними по суті речами. Успадковано лише назву (аналогія). Саме в дії інваріантних еволюційних законів будь-яких систем аналогія часто обертається гомологією і навпаки.

На успадковану від літератури систему жанрів накладається система стилів і способів творчого самовираження, що, в свою чергу, перетинається з розмаїтістю спонукальних мотивів творчості. Один «творить» лише те, що люди підхоплять і повторять, але вже у зв'язку з ім'ям «автора»-родоначальника. У такому разі роль зводиться фактично до пошуку необхідної істини людиною, котра вже має певне становище. Інший будує текст у формі відображення внутрішнього світу образів мови його свідомості. У принципі, результат не зобов'язаний чомусь відповідати в реальному світі, але це може бути алегоричний опис «типології телевізійних жанрів». У суворій науці, здавалося б, можливо уникнути неформалізованої художності. Втім, для художнього твору цілком природним є творче відображення не реального світу, а його емоційного сприйняття людиною, так би мовити, подорож лабіринтами свідомості.

Є й інші психологічні мотиви й механізми, що приводять до жанрово-творення й диференціації адресності, наприклад екстравертивність або інтравертивність [5, 60].

Внаслідок з еволюції жанрів поряд з поняттями дифузії і диференціація жанрів виникає поняття злиття жанрів. Постійний процес розмитості жанрових кордонів призвів не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й до постійного жанрового збагачення.

Якщо мислити дедуктивно, тобто від загального до конкретного, тоді у філософському розумінні будь-яка спроба гібридизації таких принципово різних явищ, як інформація та розважальне мовлення, інформація та пропаганда, інформація та мистецтво зводяться до розв'язання більш широкої світоглядної проблеми. А саме, чи існує взагалі об'єктивність, на яку весь час посилаються прихильники «чистої» інформації?

Найсуттєвіші сумніви з цього приводу висловили не теоретики мас-медіа, а філософи, психологи і фізики. Великий фізик Нільс Бор стверджував: суб'єктивізм закладено у природі. Прилад впливає на експеримент. Досліджуючи мікросвіт, ми не можемо бути впевненими: реальний трек елементарної часточки зафіксовано приладом, чи результат експерименту є продуктом взаємовпливу елементарної

часточки та приладу, який реєструє її рух? Так само і у психоаналізі. Психоаналітик ніколи не може бути впевнений: досліджує він реальний світ підсвідомого чи власну інтерпретацію афективних вражень пацієнта?

З цієї точки зору будь-яка спроба створити чистий інформаційний продукт, позбавлений домішок суб'єктивного, авторського ставлення (яке є неодмінною ознакою продукції мистецької та розважальної), видається проблематичною. Певно, саме тому спроби «схрестити» інформацію з розвагою (і не тільки) розпочалися ще до народження телебачення. Класичний фільм «Звичайний фашизм» М. Ромма надзвичайно нагадує передачу Леоніда Парфьонова. Але ще задовго до «Звичайного фашизму» у «дозвукову» добу кінематографа кінодокументаліст Дз. Вертов почав створювати з документального матеріалу видовище, надаючи завдячуючи вишуканому монтажу динамізм і виразність подіям, насправді позбавлених цих рис [4, 39].

Інфотейнмент на телебаченні зародився у 80-ті рр. ХХ століття в США. Падіння у ті роки рейтингів інформаційних програм змусило журналістів змінювати формат телевізійних новин. Зміни торкнулися, по-перше, принципу відбору інформації – знизилася частка «офіціозу», зросла кількість повідомлень на соціальні та культурні теми, по-друге, змінилися способи подання інформації: в репортажах і сюжетах на перший план стали «витягувати» не тільки факти, а й малопомітні, але цікаві масовому глядачеві деталі освітлюваної події.

Піонером у цьому напрямку прийнято вважати одну з найвпливовіших щотижневих програм про поточні події «60 Minutes» («60 хвилин») на американському телебаченні (телерадіомережа CBS), де ведучі стали активно включати до репортажів своє ставлення до подій, більше того, журналісти почали з'являтися в кадрі нарівні з героями репортажів, що було абсолютно нетипово для американського телебачення.

Інфотейнмент допоміг представити об'єктивну картину реальності в розважальному ключі, додавши яскравості та видовищності програмам.

Досвід CBS підхопили й інші канали, зокрема телевізійна мережа NBC, візитною карткою якої завжди були новини. Продюсер каналу Ніл Шапіро вважав, що підсумкові випуски потрібно подавати винахідливо, з використанням ефектної зйомки, графіки, фантазії, спецефектів тощо. Сенсаційне у верстці має випереджати те, що здається більш значущим, оскільки в кінці дня (тижня) люди зазвичай знайомі з основними новинами. Тому перевагою перед традиційним поданням новин став інфотейнмент, який задовольнив основні запити сучасного масового глядача: особисту свободу, цікаве дозвілля та оптимістичний настрій.

За цим самим принципом почала працювати американська комерційна телевізійна мережа ABC, програми якої стали невід'ємною частиною поп-культури країни і яка входить у «Велику трійку» телевізійного виробництва США (американська радіомовна компанія «Коламбія бродкастинг систем» (CBS), Національна радіомовна компанія (NBC) і Американська радіомовна компанія (ABC) Нещодавно до них приєдналася четверта — телерадіомовна компанія «Fox»).

З 3 листопада 1975 р. в ефірі каналу ABC починає транслюватися американське ранкове телешоу «Good Morning, America» («Доброго ранку, Америко!»), наповненням якого стали новини, інтерв'ю, погода, спеціальні цікаві історії.

З 6 червня 1978 р. в ефірі ABC виходить американський суспільно-політичний журнал телебачення «20/20» (вимірювання гостроти зору), розроблений за аналогією щотижневої програми «60 Minutes» («60 хвилин») каналу CBS, але, на відмінну від тижневика, програма більше уваги приділяє людським історіям, ніж міжнародним та політичним суб'єктам.

У телевізійних програмах також почали застосовувати елемент інфошоктейнменту: висвітлювання трагічних та шоккових подій. З 19 січня 1988 р. в мережі CBS починає транслюватися американський документальний телесеріал «48 hours» (48 годин), відзнятий на реальних подіях, розслідування яких відбуваються протягом 48-годинного періоду – звідси і назва.

В Латинській Америці 1993 р. починає працювати розважальний телеканал «Fox», запущений компанією Fox International Channels. Інфотейнмент став основою концепції каналу, а наповненням стали кращі зарубіжні телевізійні серіали різноманітних жанрів і стилів.

Класикою жанру «інфотейнмент» називають програми розважального телеканалу MTV (Music Television), присвячені сучасній популярній музиці, мовлення якого почалося 1 серпня 1981 р. в США. У 1984 р. на каналі з'явився перший хіт-парад «Top 20», «Video Countdown». З того ж року стали проводитися церемонії нагородження найпопулярніших кліпів на каналі («MTV Video Music Awards»). У 1985 р. на каналі вперше з'явилася соціальна реклама безпечного сексу.

Жанр «інфотейнмент» починають активно використовувати друковані видання. 15 вересня 1982 р. виходить перша загальнонаціональна щоденна газета «USA Today» («США сьогодні») яка, на противагу сухому стилю ділових газет на кшталт «The Wall Street Journal» і «The New York Times», видавалася з кольоровими фотографіями і великими діаграмами, широко висвітлюючи події спорту і життя знаменитостей. Велика увага приділялася публікаціям опитування громадської думки.

У пострадянському телевізійному просторі про роботу в стилі інфотейнмент заявили російські тележурналісти наприкінці 90-х рр. ХХ століття. Однією з перших програм у цьому жанрі стала телевізійна передача «19.59», яка вперше вийшла в ефір 14 квітня 1996 р. на каналі ОРТ. Програма виходила щонеділі, за одну хвилину до основних випусків новин на інших каналах, замінивши собою щотижневий інформаційний журнал «Неділя».

Передача «19.59» була підсумковою інформаційною програмою з деякими рисами розважальної програми. При цьому в програмі висвітлювалися не тільки політичні, й економічні та кримінальні новини. Крім того, програма мала дуже дорогу студію. Однак, незважаючи на передові, прогресивні риси, через непрофесіоналізм керівників програми (в програмі після інформаційних повідомлень йшли дуже невдало підібрані музичні кліпи) вона була негативно оцінена критиками і після закінчення експериментальних випусків більше в ефір не виходила. Замість неї о 20.00 було відновлено вихід програми «Час».

Другою у цьому жанрі стала маловідома щотижнева інформаційно-аналітична програма «Дзеркало» на каналі РТР, одна з програм, що сформувала обличчя телеканалу. Вперше в ефір каналу, який тоді називався РТР, «Дзеркало» вийшла 21 квітня 1996 р. Ведучий програми Микола Сванідзе обговорював головні теми тижня, разом з політиками і журналістами, діячами культури, всіма, хто мав свою точку зору на актуальні проблеми і був здатний вплинути на події.

Піонером стилю та засновником інфотейнменту на пострадянському просторі вважають Леоніда Парфьонова та його авторську програму «Намедни», що виходила в ефір Другої програми ЦТ з листопада 1990 р. по 1991 р., та на каналі НТВ у період з осені 1993 р. по 30 травня 2004 р. За своє існування програма змінила три жанри: інформаційна програма неполітичних новин за тиждень (виходила з 1990 по 1991 р. і з 1993 по 1996 р.), документальний проект «Намедни 1961-2003: Наша ера» (з 1 березня 1997 р. по 28 грудня 2003 р.), інформаційно-аналітична програма (з 9 вересня 2001 по 30 травня 2004 р.). Та згодом цей жанр прихильники почали називати «парфенізмом», а противники «парфьоновщиною». Відразу за програмою «Намедни» з'явилася ще одна інформаційна телепрограма Леоніда Парфьонова у тому самому жанрі «Страна и мир» («Країна і світ»), що виходила на телеканалі НТВ з лютого 2003 р. по грудень 2004 р. Програма замінила вечірній випуск програми «Сьогодні» о 22.00 з Кирилом Поздняковим. А з 11 січня 2005 р. була перетворена на програму «Сегодня в 22:00» («Сьогодні о 22:00»).

Про український інфотейнмент почали говорити засновники щоденної програми «Дивись!», що вийшла в ефір на телеканалі ТЕТ 20 жовтня 2003 р. і заявила про роботу з цим новітнім телевізійним жанром, використовуючи загальні прийоми і методи створення сюжетів в стилі «інфотейнмент». Згідно з інформацією на офіційному сайті телеканалу ТЕТ «Дивись!» – єдина в українському ефірі програма власного виробництва у жанрі інфотейнмент. Кожна програма «Дивись!» була унікальною і ніколи не повторювалася, нестандартні історії про цікавих людей розказані спеціально для глядачів телеканалу ТЕТ. У кожному випуску програми була тема, яка об'єднувала трьох героїв, наприклад «Колекціонери», «Наставники», «Завидні наречені», «Майстри своєї справи», «Знаки долі», «Жінки на всі 100», «Солодка парочка», «Улюбленці публіки», «Метросексуали», «Золота молодь», «Однолюби», «Нові імена», «Мідні труби», «Іноземці в Україні», «Герої-коханці», «Фатальні жінки», «Діти понеділка» тощо.

У 2005 р. про опанування жанру інфотейнмент заявив новостворений український телеканал К-1 (програма «Один день» була схожою з програмою «Страна и мир» на НТВ) та щотижнева програма «Неймовірні історії кохання», що з'явилася в ефірі телеканалу СТБ. Ще одним прикладом інфотейнменту на українському телебаченні є документальний цикл «Нові українці», який стартував на каналі СТБ 1 травня 2004 р.

У 2008–2011 рр. вироблялася документальна програма з елементами реконструкції подій. «У пошуках істини» (СТБ) – рідкісний для України приклад пізнавальної історичної програми.

Згодом найпопулярніші телеканали взяли собі за правило подавати новини з відтінком розважальності: «Подобиці» – на Інтері, «Факти» – на ICTV, «Репортер» – на Новому каналі, «ТСН» – на 1+1, «Вікна» – на СТБ.

Український інфотейнмент перебуває на стадії динамічного і досить бурхливого розвитку. Чимало програм, зокрема й інформаційних, використовують елементи інфотейнменту. Адже новини – певною мірою розвага для глядача. Високі рейтинги розважальних програм свідчать про те, що аудиторія швидше хоче бути розваженою, ніж поінформованою. Але не зважаючи на дуже короткий термін появи цього жанру в Україні, розширюється телевізійний простір його використання.

Література

1. *Вартанова Е.Л.* Медиаэкономика зарубежных стран : [учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по направлению 520600 и спец. 021400 «Журналистика»] / Е.Л. Вартанова. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 335 с. – Библиогр. : с. 322–323.
2. *Здоровета В.И.* Слово тоже есть дело. Некоторые вопросы теории публицистики / В. И. Здоровета. – М.: Мысль, 1979. – 173 с.
3. *Ганеева А.Б.* Презренная журналистика: особенности светской и желтой журналистики / А. Б. Ганеева. – Уфа : Башгоспедуниверситет, 2000. – 48 с. – Библиогр.: с. 47.
4. *Гриценко О.М.* Суспільство, держава, інформація / О. М. Гриценко ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, Інститут журналістики. – К., 2001. – 165 с. – Бібліогр.: с. 160–164.
5. Інформаційне суспільство: Дефініції: людина, її права, інформація, інформатика, інформатизація, телекомунікації, інтелектуальна власність, ліцензування, сертифікація, економіка, ринок, юриспруденція / [В. М. Брижко, О. М. Гальченко, В. С. Цимбалюк, О. А. Орехов, А. М. Чорнобров] – К. : Інтеграл, 2002. – 220 с. – Бібліогр. : с. 217–219.
6. *Муратов С.А.* ТВ – еволюція нетерпимости : (История и конфликты этич. представлений) / С. А. Муратов. – М., 2000. – 238 с.

УДК 130.2+008

Олена Петрівна Чумаченко,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ І СТАВЛЕННЯ ДО КОЛЕКТИВНОГО ДОСВІДУ (ДИСКУРС РЕНЕСАНСУ)

У статті досліджується проблематика творчої діяльності як засобу індивідуального сприйняття і ставлення до колективного досвіду (дискурс Ренесансу). Творча діяльність визначається як форма індивідуалізації колективного досвіду, форма рефлексії щодо колективного досвіду, форма індивідуальної об'єктивізації, що дає змогу охарактеризувати ренесансний титанізм як форму соціальної обраності.

Ключові слова: творча діяльність, культура Ренесансу, соціальна обраність, взаємовплив.

В статье исследуется проблематика творческой деятельности как способа индивидуального восприятия и отношения к коллективному опыту (дискурс Ренессанса). Творческая деятельность определяется как форма индивидуализации коллективного опыта, форма рефлексии по отношению к коллективному опыту, форма индивидуальной объективизации. Это дает возможность охарактеризовать ренессансный титанизм как форму социальной избранности.

Ключевые слова: творческая деятельность, культура Ренессанса, социальная избранность, взаимовлияние.

The article deals with different approaches to the problem of creativity as means of individual perception and the relation to collective experience (discourse of the Renaissance). Creative activity is defined by the form of an individualization of collective experience, creative activity acts as the form of a reflexion concerning collective experience, creativity acts as the form individual objectification. All these specified forms display specificity Renaissance as the form social selection.

Key words: creative activity, culture of the Renaissance, social selection, interconnection.

Творчість, як форма самовираження, являється фундаментальною категорією розвитку особистості. Але у культурі XXI століття наявність сучасної парадоксальної ситуації, коли митець розуміється вже не як творець оригінального тексту, а як інтерпретатор; а також поява різноманітних нових технологій, завдяки яким суб'єкт не лише набуває, а й втрачає спроможність до творчості, мотивує звернутися до дослідження феномена творчої діяльності у контексті історичної динаміки соціокультурного розвитку (західноєвропейський контекст). Яскравим прикладом стає дослідження феномена творчості саме у добу Ренесансу, тому що концепції творчості за умов доби Ренесансу віддзеркалюють особливості світогляду і розуміння ролі людини як митця у даній історичній формації, сприяють формулюванню відповідних проблем, пов'язаних з соціокультурною ситуацією у даному історичному періоді, а також окреслюють шляхи для розв'язання цих проблем у майбутньому, що і становить актуальність теми дослідження.

Метою даної статті є дослідження творчої діяльності як засобу індивідуального сприйняття і ставлення до колективного досвіду (дискурс ренесансу).

Проблематика феномена творчої діяльності саме у аспекті дискурсу Ренесансу розглядалась у працях М. Алпатова, Л. Баткіна, М. Бахтіна, Л. Брагіної, Б. Віппера, В. Жирмунського, Т. Знамеровскої, О. Лосєва, Е. Пановського.

Гловним завоюванням Ренесансу було народження нового суб'єкта культурної діяльності, який усвідомив своє минуле як продукт історичної творчості людей, побачив своєрідну відносність культурних цінностей. Церковний характер культури змінився її світкістю, орієнтацією на вічність – орієнтацією на сучасність.

Починаючи з XIV і до кінця XVI століття діячі культури Західної Європи вважали, що вони живуть у «новому столітті», що настало «модерне століття» (Дж. Вазарі). Почуття існуючої метаморфози було інтелектуальним і емоціональним за змістом та релігійним за характером. Стихійність Ренесансу призводила до сумісництва найрізноманітніших людських здібностей, які мали незмінну тенденцію до свого диференційованого функціонування.

Основні риси світогляду нової доби формувалися під впливом багатьох факторів, як зазначає відомий мистецтвознавець Ервін Пановський: «Ренесанс дійсно став значною історичною межею», і саме в цей період виникла концепція «повороту історії» [3, 38], і як зауважує Е. Пановський, у культурі головними були дві тенденції: наслідування природи і наслідування античної спадщини, які ототожнюються на основі того тезису, що само класичне мистецтво було вірним послідовником природи. Як наслідок цього ототожнювання осмислюється значення поняття «пропорції», завдяки якому відбувається зближення образотворчого мистецтва з архітектурою і поняття «інтенції», «композиції», які зближали образотворчі мистецтва з літературою. Новий образ життя і новий світогляд були у відповідному аспекті антиподом середньовічної культури. «Це була світська культура, світська наука і навіть світська релігія» [3, 42]. Дійсно, у Ренесансі не лише визнають Бога і створення ним Світу, художника продовжують розглядати як покірне знаряддя божественної волі, тим не менш нова атмосфера Ренесансу сприяє розумінню середньовічних термінів в більш світському і суб'єктивістському значенні. Провідною темою культури Ренесансу стає людина в гармонії своїх духовних і фізичних сил.

За умов доби Ренесансу, на відміну від Середньовіччя, індивід здобуває більшу самостійність, він усе частіше представляє не той або інший союз чи корпорацію, а самого себе. Звідси виростає нова самосвідомість людини і нова її суспі-

льна позиція: гордість і самоствердження, свідомість власної сили і таланту стають відмітними її якостями людини. На протигагу свідомості середньовічної людини, яка вважала себе цілком зобов'язаною традиції (навіть, коли вона як художник, учений або поет вносила суттєво нові зміни у традицію), індивід Ренесансної доби схильний приписувати всі свої заслуги самому собі.

У культурі раннього Ренесансу творча діяльність виступає формою індивідуалізації колективного досвіду (Леонардо Бруні, Лоренцо Валла, Дж. Вазарі, Піко дела Мірандола, М. Орезмський, М. Фічіно). Це пов'язане насамперед з тим, що, зазнаючи важливість колективного досвіду минулого, у добу Ренесансу враховується своєрідність і унікальність кожного індивідуума. Відбувається процес індивідуалізації, який спирається на колективний досвід минулого. За умов доби Ренесансу всяка творча діяльність – будь то діяльність художника, скульптора, архітектора, інженера, поета – сприймається інакше, ніж у Середньовіччі.

І не випадково саме за умов доби Ренесансу вперше розмивається та грань, яка раніше існувала між наукою (як збагненням буття), практично – технічною діяльністю, яку іменували «мистецтвом», і художньою фантазією. Інженер, поет, художник тепер – не просто «умілець», яким він був для античності і Середньовіччя, тепер він – творець. Художник наслідує не просто створення бога, але і саму божественну творчість (Марсіліо Фічіно). В утворі Бога, тобто природних речах, він прагне побачити закон їх побудови. У науці такий підхід ми знаходимо у Кеплера, Галілея, Кавальєрі. Колективний досвід середньовічних майстрів поступився місцем індивідуальній творчості художника і архітектора.

«Відмова від творчого методу Середньовіччя, в снові якого були покладені канони, призводить до створення нового художнього методу, заснованого на точному відтворенні живої природи, відновленні довіри до почуттєвого досвіду і людському сприйняттю, злиттю бачення і розуміння» [2, 131].

У добу Ренесансу саме людська особистість бере на себе божественні функції, людина представляється творчою по опануванні природою. У своєму добутку митець прагне розкрити красу, яка криється в таємниці самої природи. Тому він вважає, що мистецтво є навіть вищим за природу. Спочатку художник на підставі свого власного естетичного смаку відбирає ті або інші тіла і процеси природи, а потім піддає їх числовій обробці. Уся ця числова вакханалія Ренесансу говорить аж ніяк не про першість природи, а про першість художнього почуття, звідси, наприклад, прославлені добутки італійських колористів. Художник повинен творити так, як бог створив світ, і навіть досконаліше. Тут середньовічна маска раптом спадає і перед нами оголюється творчий індивідуум, який успадкував колективний досвід минулого, і, усвідомлюючи його, творить за своїми власними індивідуальними законами. Про художника тепер не тільки говорять, що він повинен бути знавцем усіх наук, але і висувають на перший план його творчість, у якій намагаються знайти навіть критерії краси. О. Лосєв зазначає, що «...як Петрарка не доводив, що поезія нічим не відрізняється від богослов'я, а богослов'я від поезії, вперше лунають голоси про суб'єктивну фантазію художника, зовсім не зв'язану ніякими міцними нитками з наслідуванням; та і саме наслідування в цю добу досить далеко від натуралістичного відтворення і копіювання» [3, 58].

У добу Ренесансу митець поступово емансипується від церковної ідеології. У його діяльності найбільше цінуються технічна майстерність, професійна самостійність, вченість і спеціальні навички, гострий художній погляд на речі і уміння створити живий і вже самодостатній, аж ніяк не сакральний твір мистецтва. Ми-

тець повинен поєднувати свій розум із самим розумом природи і бути посередником між природою і мистецтвом, пояснюючи за допомогою мистецтва причини явищ природи.

Загальна секуляризація культурного життя в Італії, посилення інтересу до природничих наук (астрономії, фізики, ботаніки) і досвідного знання, яке не потребує віри в бога, сприяє формуванню нових поглядів на статус митця, професійна майстерність і освіченість його починають вимірюватися в інших показниках – досвіду і таланту. Творчість не лише створення творів мистецтва, в першу чергу це створення самого себе. «Створення людиною власного образу і ставлення до власного життя як до твору мистецтва є творчістю» [5, 199].

Як наголошує О. Лосєв, «...уся неймовірна і небувала геніальність художників Ренесансу полягає саме в найглибшому індивідуалізмі, що доходить до зображення дрібних фізичних рис цього індивідуалізму і цієї небувалої доти психології, і в той же самий час у невблаганній самокритиці діячів Ренесансу, у почутті недостатності однієї тільки ізольованої людської особистості і у трагізмі творчості, яка відійшла від антично-середньовічних абсолютів, але ще не прийшла ні до якого нового і досить надійного абсолютизму» [3, 68].

Стихійний індивідуалізм Ренесансу був соціально-історично обумовленим. Діячі культури Ренесансу відчували у собі безмежну силу і ніколи до того не існуючу можливість проникати у глибини внутрішніх переживань людини, і художньої образності, і всесильної краси природи. Однак навіть найяскравіші представники Ренесансу відчували якусь обмеженість людської сутності, безпомічність у перетворенні природи у художньо-творчій діяльності.

Творча діяльність виступає формою рефлексії щодо колективного досвіду (Леон-Батиста Альберті, Х. Вівес, Кастельветро), і завдяки цьому визначенню віддзеркалюються певні аспекти найактуальнішої у Ренесансі проблематики – необхідності дотримання традицій у мистецтві, чи навпаки наслідування традицій з урахуванням важливого нюансу – чинника новизни. Наприклад, Леон-Батиста Альберті (1404-1472), на сторінках свого трактату «Про живопис», зазначав про необхідність самовираження митця, превалювання індивідуального начала під час творчого процесу. Постійно вивчаючи природу, митець знаходить в ній приклад для наслідування. Критерієм пошуку прекрасного в природі слугує розум. Завдяки цьому визначенню з'являється новий аспект: «Митець не повинен покладатися на думку, але повинен довіряти традиціям і вивчати правила, відкриті і накопичені багатьма поколіннями попередників... Наслідування випробуваного звичаю досвідчених людей веде до успіху при виконанні того, що було задумано» [3, 277].

«Не заперечуючи значення математичних основ мистецтва, Леон-Батиста Альберті довів необхідність виводити їх з досвіду вивчення пропорцій реальних. “Логічні пропорції” тільки встановлюють зв'язок між різнорідними елементами і самі по собі не існують. Їх узгодженість – основа гармонії, яка народжується під час відтворення природних речей. Отже, гармонія – внутрішній закон природної відповідності мистецького твору. Його зовнішня форма має вторинне значення. Це прикраса, що залежить від волі самого художника. Це відмова від традиційних схем, від наслідування зразкам у навчанні» [6, 92]. Певною мірою дослідник вступає в полеміку з античними та середньовічними естетичними поглядами, що ґрунтувалися на пріоритетності «мімесісу» та «канону», і в опосередкованій формі готує ґрунт для запровадження у теоретичний ужиток нового поняття – «стиль» [4, 20].

Леонардо да Вінчі з цього приводу також зазначав, що не потрібно наслідувати манеру іншого, що картина буде недосконалою, якщо художник буде надихатися картинами інших митців, і як приклад наводить Джотто, який не задовольнявся прикладами свого вчителя Чимабуе і, як результат, перевершив не лише свого вчителя, а й усіх, хто був до нього.

Новизна, за Кастельветро (1505 – 15711), взагалі є підставою всякого мистецтва. Цей теоретик критикує античні авторитети, не визнає теоретичних канонів і взагалі розуміє творчу діяльність як цілком незалежну діяльність, не підлеглу ніяким правилам, як діяльність яка вперше створює ці правила.

На перший план виходить художня практика, основою якої повинна бути теорія, тобто наукові основи практики, збагнуті розумом. «Сутність такої теорії зводилася до сутності мистецтва як способу пізнання світу. Вона тлумачилася як обґрунтування і закріплення практики, універсальна наука, що об'єднує пізнання в галузі природничих та математичних наук з філософією і етикою. Це виводило на нове ставлення у професійному обґрунтуванні художньої діяльності, яке тлумачиться не з позицій цехової корпоративності, а потреб творчої індивідуальності, що прагне закріпити своє соціальне становище вільного творця» [6, 92].

Тенденція наслідування традицій посідає значне місце у творчому процесі, але водночас потребує врахування важливого нюансу – чинника новизни, наприклад діячі культури Ренесансу, які наслідували традиції античності, але в історію увійшли як визнані новатори. Починаючи від естетичних принципів *Ars Nova*, ідея полемізації у процесі творчості з усталеними традиціями набуває актуальності.

«У цьому плані показовими є спостереження іспанського гуманіста Х. Вівеса. Так, визначаючи Давню Грецію “матір’ю всіх мистецтв”, віддаючи належне науково-теоретичному досвіду античності, Вівес водночас виступає проти “тягаря авторитетів”. Закликаючи залучати позитивний досвід минулого, дослідник вважає за необхідне обов’язково враховувати правомочність і доцільність його використання у сучасному контексті» [4, 21]. У своєму творі «Про причини падіння мистецтв» (1531) Х. Вівес торкається піднятого гуманістами диспуту про «прадавнє» і «нове» мистецтво. Але разом з тим він виступає проти сліпого наслідування авторитетам прадавніх. «Ідучи за предками, як у дитячій грі, ступаючи їм слід у слід, ми не знаємо, хто ж вони, ці наші предки, і які їхні голоси» [2,173]. За словами Х. Вівеса, слід довіряти не авторитетам, а самостійному мисленню, без якого неможливі ні пізнання історії, ні розуміння сучасності. «Невірно і нерозумно, – пише Х. Вівес, – придумане кимось порівняння, якому багато приписують велику тонкість і глибину: “Стосовно прадавніх ми – карлики, які піднялись на плечі велетнів”. Це не так. І ми не карлики, і вони не велетні, а всі ми люди одного росту, і завдяки їхній спадщині ми можемо навіть піднятися вище, аби тільки зберегти їхню діяльну пристрасть, горіння духу, доблесть і любов до істини. Але якщо в нас і не буде цього, ми знов-таки не карлики і не на плечах у велетнів, а люди нормального росту, що розтяглися на землі» [2,173-174].

Але Х. Вівеса цікавлять не тільки причини розквіту мистецтва, й причини його занепаду. За його словами, занепад мистецтва пояснюється головним чином пануванням авторитетів, які визнали незаперечними і незмінними, усували всяку необхідність у самостійному мисленні. «Усе, що відходить від загальноприйнятого погляду, розуміється як сказ і божевілля, без суду і розгляду, тільки за підозрою, що це розходиться із власними поглядами. У наш час усе, що не збігається з поглядами школи, з точки зору схоластичного теолога є обвинуваченням у еретицтві» [2, 174].

У суперечці про «прадавне» і «нове» мистецтво Х. Вівес беззастережно зайняв антисхоластичну позицію, призивав довіряти не традиціям і авторитетам, а вимогам досвіду і практики.

Теорія Х. Вівеса віддзеркалила тенденцію посилення інтересу до розвитку імпровізаційних умінь і навичок у музиці. Наприклад, у *Ars Nova* трактаті Пилипа де Вітрі систематизуються особливості «нової манери музичного писання» – так званої музики «*falsa*», щодо якої розгорнулася справжня дискусія, багато хто назвав її фальшивою. Якщо Саломо з приводу цього говорив, що цієї музики потрібно стерегтися, то для іншого анонімного автора трактату фальшива музика «потрібна для одержання хорошого консонансу, а також для того щоб уникнути поганих. Тому вона не фальшива музика, а незвичайна» [6, 87].

Принципово нового тлумачення в XV столітті набуває проблема співвідношення музичної теорії і практики. Як ми бачили, у Середньовіччі музична теорія цілком підкорялася математиці і теології. Музичні теоретики Ренесансу, починаючи вже з XV століття, виробляють зовсім інший підхід до музики, що виходить із інтересів музичної практики. Найбільше гостро цю проблему поставив Раміс де Парейя (1440 – 1511). У своєму трактаті «Практична музика» він критикує Середньовічних теоретиків, які протягом багатьох століть виступали непорушними авторитетами. За його словами, середньовічна музика є «законом писання», який не всім даний, тоді як сучасна музика є «законом благодаті», доступним для всіх. Раміс де Парейя висунув свою теорію звукоряду, істинність якої він доводив тим, що він буде корисний не тільки для церковного співу, але і для світського, більш цікавого.

На противагу Середньовічному трактуванню теоретики Ренесансу бачать у музиці засіб, який дарує безкорисливу радість. У середньовіччі ідеалом музиканта був тип знавця-теоретика, який не принижувався до практичних занять музикою, надаючи це заняття співакові. Лише в добу Ренесансу установка на практику дозволила подолати той багатовіковий конфлікт між теорією і практикою, який лежав в основі всієї музичної теорії Середньовіччя.

Враховуючи колективний досвід минулого, діячі культури XV століття активно зверталися до ідей античної філософії, особливо до стоїцизму, епікуреїзму і неоплатонізму, вбачаючи в них засіб боротьби проти схоластизованного аристотелізму. Коли ж у XVI столітті Аристотель був очищений від схоластики, філософи і теоретики мистецтва звернулися до вивчення його творів, використовуючи їх для створення нових концепцій мистецтва, особливо поезії і теорії музики. Творча діяльність, як форма рефлексії щодо колективного досвіду, проявляла себе в контексті необхідності дотримання традицій у мистецтві і нової тенденції наслідування традицій з урахуванням важливого нюансу – чинника новизни.

В атмосфері гострої боротьби проти схоластики мислителі обговорювали різноманітні питання: про гідність людської особистості, про поняття індивідуальної «манери», про необхідність дотримання традицій у мистецтві з урахуванням чинника новизни. Усе це не було чисто академічними суперечками, за цими дискусіями стояли реальні практичні інтереси, необхідність обґрунтування нового погляду на природу і людину, нового розуміння митця. Завдяки цьому сформулювалося багато теоретичних принципів, які не втратили значення аж до сьогодні. Серед них — ідеал «універсальної» людської особистості, уявлення про універсальні можливості людського пізнання, принцип єдності художньої теорії і практики.

У середньовічній культурі результат діяльності індивіда був значнішим, ніж сам діяч, або в продукті, який мав ту або іншу суспільну цінність втілювався віч-

ний праобраз. В культурі Ренесансу акцент переноситься з продукту, тобто результату, на самого творця. У даному контексті проявляється генетичне джерело двох основних особливостей ренесансної свідомості – індивідуалізму і об'єктивізму, і творчість виступає формою індивідуальної об'єктивізації.

Об'єктивне ставлення до світу формується внаслідок індивідуалізації суб'єкта. Представники ренесансної культури різницю між їх часом і середньовіччям вбачали у знову набутій майстерності. Ренесанс – це доба вишуканого уміння, коли майстер створює зі знанням свого діла, він любить свою майстерність і пишається цим. Говорячи про поняття «діалогічності», Л. Баткін зазначає, що «зустріч» двох пластів культурної спадщини – античного і середньовічно-християнського, «вперше усвідомлених як особливо історичних, але з відчуттям їх спільності в абсолюті», призвела до того, що ренесансна культура стала третім типом, який і реалізував цей діалог [5, 180]. Культура Ренесансу є локальне за масштабами (лише Західна Європа), але глобальне за наслідками явище світової культури. Специфікою Ренесансу є співвідносність двох протилежно спрямованих імпульсів: традиціоналістського (ставлення до античної культури як до абсолютної форми) та інноваційного (що відобразилося в загостреній увазі до культурного змісту індивідуальної діяльності).

У висновку слід зазначити, що визначення творчої діяльності як форми індивідуалізації колективного досвіду (Леонардо Бруні, Лоренцо Валла, Дж. Вазарі, Піко дела Мірандола, М. Орезмський, М. Фічіно), творчої діяльності як форми рефлексії щодо колективного досвіду (Леон-Батиста-Альберті, Х. Вівес, Кастельветро), творчої діяльності як форми індивідуальної об'єктивізації (Адріан Петі Коклікусем, Бенедетто Варка, Глареан) дає змогу довести, що творча діяльність, в аспекті дискурсу Ренесансу, виступає засобом індивідуального сприйняття і ставлення до колективного досвіду. Також необхідно звернути увагу на те, що визначені форми віддзеркалюють основні етапи соціокультурного розвитку Ренесансу і характеризують Ренесанс як форму соціальної обраності.

Література

1. *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л. М. Баткин. – М.: Искусство, 1990. – 415 с.
2. *История эстетической мысли: [в 6 т.] ; [под ред. В. В. Бычкова].* – Т. 2. – М.: Искусство, 1985. – 456 с.
3. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
4. *Оніщенко О. І.* Художня творчість у контексті гуманітарного знання / О. І. Оніщенко. – К.: Вища шк., 2001. – 179 с.
5. *Пустовит А. В.* История европейской культуры: учеб. пособие / А. В. Пустовит. – К.: МАУП, 2004. – 400 с.: ил.
6. *Уланова С. І.* Нариси історії європейської музичної освіти і виховання: від античності до початку XIX ст. / С. І. Уланова. – К.: Знання України, 2002. – 326 с.
7. *Krausz Michael.* The idea of creativity (Philosophy of history and culture) / Michael Krausz. – Netherlands Brill, 2009. – 348 p.

РОЗДІЛ III. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

УДК 111. 11:17.023.36

Алла Євгенівна Залужна,
доктор філософських наук, доцент
кафедри філософії Національного
університету водного господарства
та природокористування

МОРАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА В КОНТЕКСТІ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНО ОРІЄНТОВАНОЇ ФІЛОСОФІЇ

У статті на основі аналізу творчості представників феноменологічно орієнтованого філософського дискурсу здійснено переосмислення класичних підходів нормативного витлумачення моралі у її відірваності від життя конкретного індивіда та обґрунтовано особистісний вимір морального смислу. Феномен морального смислу розкривається на основі його вкоріненості у життєвому світі людини, що забезпечує унікальну якісність «людської ситуації» у світі крізь призму подієвого самоздійснення особистості, турботи і піклування про буття (М. Гайдеггер), відповідального вчинювання (М. Бахтін), спілкування (Е. Левінас) й орієнтації на вищі цінності (М. Шелер, М. Гартман).

Ключові слова: моральний смисл, особистість, феноменологія, подієвість, вчинок, цінності.

В статье на основе анализа творчества представителей феноменологически ориентированного философского дискурса осуществлено переосмысление классических подходов нормативного толкования морали в ее оторванности от жизни конкретного индивида и обоснованно личностное измерение морального смысла. Феномен морального смысла раскрывается на основе его укорененности в жизненном мире человека, обеспечивает уникальную качественность «человеческой ситуации» в мире сквозь призму событийного самоосуществления личности, заботы и попечения о бытии (М. Хайдеггер), ответственной вычинки (М. Бахтин), общения (Э. Левинас) и ориентации на высшие ценности (М. Шелер, М. Гартман).

Ключевые слова: моральный смысл, личность, феноменология, событийность поступок, ценности.

The different sense of classical approach to normative interpretation of morality in its isolation from life of a concrete individual is accomplished in the article on the basis of analysis of creative work of representatives of phenomenologically oriented philosophical discourse. What is more the personal measurement of moral sense is established. The phenomenon of moral sense is exposed on the basis of its inculcation in a life world of a person; this provides with unique goodness of a «man's situation» in the world through the prism of eventuating self-realization of a person, care and solicitude towards being (M. Heidegger), responsible action (M. Bakhtin), communication (E. Lévinas) and orientation on higher values (M. Scheler, M. Hartmann).

Key words: moral sense, a person, phenomenology, event, an action, values.

Людина у власних можливісних вимірах позитивної та негативної самореалізації у світі постає проблемою в якості її буттєвої ознаки, що характеризується вла-

сною непередбачуваністю, складністю, суперечливістю та незапрограмованістю. Її існування передбачає не тільки примноження нових смислів, але й загрозу ентропійних проявів, оскільки у своїх граничних можливостях екзистенційного самоздійснення людина реалізує як культуротворчі, так і деструктивно-руйнівні прояви особистісної самореалізації. Через амбівалентні метаморфози життєсвіту у філософській рефлексії нової онтології особливих перспектив набуває проблема значущості особистісних начал в культурі. Вона актуалізує потребу осмислення ролі моральних смислів у динаміці становлення, розвитку та самотворення особистості. Прикметно, що вся багатоманітність суб'єкт-суб'єктних відносин та ціннісно-смыслових структур, що становлять основу буття людини у світі культури, значною мірою залежить від моральнісної ідентичності особистості. А відтак, парадигмальні трансформації неklasичного філософування закладають істотні підвалини для дослідження онтологічних проявів морально-етичної проблематики та специфіки її переосмислення у феноменологічно-онтологічному філософському дискурсі.

Позаяк загальні приписи норм, правил та обов'язків виражають зовнішню об'єктивну легітимність необхідності, залишаючись поза екзистенційними межами найболючіших проблем людини, необхідним постає дистанціювання від класичного витлумачення моралі як готового нормативно-обов'язкового коду визначеності поведінки суб'єкта та регулювання міжлюдських взаємин, що є об'єктивним критерієм оцінки характеру чи поведінки індивіда. Проти формалізму саме такої моралі виступали М. Гартман та М. Шелер, проявом «забуття буття» й володарювання «часу картини світу» її вважав М. Гайдеггер, деформаційним наслідком «рокового теоретизму» – М. Бахтін, однобічним «моралецентризмом» – В. Малахов.

Зокрема, обґрунтування необхідності демаркаційної межі між поняттями моралі та моральності зустрічаємо в етичних пошуках представників Київської філософської школи. Вона обумовлена потребою визначення відмінностей між світоглядом та світовідношенням для виявлення типів останнього та його моральнісної основи. Зокрема, мораль, що ставить за мету регуляцію міжлюдських взаємин, на думку В. Малахова, виражає нормативно-універсалізуючий потенціал духовності, у якому акцент поставлено на ідеях обов'язковості, оцінковій нормативності, легалізації всезагальної законодавчої спрямованості. Осмислюючи моральність, В. Малахов вказує на істотні спонуки до дії, у ролі яких постають не ідеально-нормативні імперативи моральної свідомості, а «смыслова перспектива цілісного життєвого самовизначення індивідуальних суб'єктів – світ смыслоутворюючих людських цінностей» [3, 286], а тому моральність, на відміну від моральних норм, демонструє практичний акт духовного вибору особистості, її конкретну життєву позицію.

А відтак істотного значення набирає зв'язок моралі не стільки з формальністю норм та загальнообов'язкових правил, скільки з особистісним началом у його подієвості (М. Гайдеггер) та повноті міжособистісних взаємин (Г. Марсель, М. Бубер, Е. Левінас, М. Бахтін, Ю. Габермас та інші) в орієнтації на вищі цінності (М. Шелер, М. Гартман). Отже, відштовхуючись від феноменологічно-онтологічної традиції дослухання до істини буття, відповідального вчинювання, діалогічності, реалізації вищої царини цінностей, що забезпечують унікальну які-

сність «людської ситуації» в життєвому світі, поставимо завдання експлікації моральної проблематики крізь призму морального смислу як потенційно можливісного смислового горизонту подієвого здійснення особистості.

Так, М. Гайдеггер здійснює аналіз проблем моралі в площині її онтологічної причетності до Dasein й локалізації концепту нового гуманізму, зрозумілого в сенсі перебування людини в істині буття, піклування та турботи про нього, запитування про смисл та виправданість існування людини у світі. Таким способом відбувається утвердження Dasein як вибору, до якого спонукає поклик совісті й постійне екзистування «наперед-себе» від усередненості до справжності досягнення «цілісної присутності в смерті». Хоча М. Гайдеггер і не відмовляється від думки про відсутність моральних акцентів аналітики модусів людського існування, однак, це не що інше, як заперечення етики в її «метафізичній» формі та протиставлення їй етики екзистенції людини. Адже онтологічно-екзистенційна структура das Man є неминучою фазою переходу від модусу несправжнього способу існування до справжнього. Тобто, в Dasein закладені тенденції віднайдення себе через падіння, драматизм розчинення в безособовій анонімній повсякденності та повернення до екзистенційної цілісності. Тому онтологічна єдність Dasein, що фокусує екзистенціали страху, совісті, смерті рішучості та забезпечує його смислову цілісність і темпоральну природу, не позбавлена морально-етичних параметрів. Ці екзистенціали обумовлюють граничну можливість розуміння свого буття як часового. Смисл буття виявляється в часі, а постійне екзистування Dasein «вперед себе» утверджується в якості події.

Наближення Dasein до «вперед себе» здійснюється через екзистенціал смерті, потрактованої не в біологічно-фізіологічних характеристиках, а в сенсі екзистенційно-граничної можливості «більше не бути», що надає цілісності присутності. Таким чином, смерть набуває значення найбільш вагомий екзистенційної структури Dasein, що обумовлює «досягнення цілісної присутності в смерті» [6, 243] та можливість автентичного розуміння і оцінки життя та його сенсу. Втім експлікація морального смислу в контексті переживання смислу свого буття, у якому домінує пам'ять про смерть та проблеми подієвого Dasein, що відкрите істині буття, не змогла надати чільного місця проблемам справжнього спілкування та необхідної відкритості до Іншого.

Інтерпретація моральних смислів в інтерсуб'єктивному вимірі неминуче актуалізує проблему зустрічі Я з буттям іншої людини. Власне, моральний смисл конститується в інтенціональній спрямованості Я до Іншого, де вихідним пунктом взаєморозуміння з Іншим постає «доброзичливість» (А. Тименецька), любов (М. Шелер, Д. фон Гільдебранд), вчинок та діалогічність (М. Бахтін), обличчя Іншого (Е. Левінас) у просторі подієвого здійснення особистості та реалізації вищої царини цінностей. Надзвичайно важливо підкреслити, що тут наголос поставлено на Іншому не як об'єкті, а саме суб'єкті з усім багатством його внутрішнього світу та потенцією особистісної самореалізації. У такому контексті стверджується одиничність, унікальність та персональність морального суб'єкта, що вимагає власного найменування. А тому Інший – не родове поняття, а те, що виявляє окремішність і позначається нами як особова назва.

Наукове зацікавлення у цьому плані викликає феноменологічний морально-етичний дискурс з проблем морального смислу особистості, експлікований у творчості А. Тименецької [5], яка є ученицею Р. Інгардена та однією з найбільш ваго-

мих представників сучасної феноменологічної етики. Не оминемо сказати, що у неї особистість осмислюється крізь призму тіла, душі, свідомості та моральної сили і тільки за допомогою останньої досягає своєї реалізації на шляху екзистенційного самоствердження. А тому з-посеред окреслених життєствердних фаз особистісного поступу з відповідними координаційними типами, що конституують людський розвиток від вітально-чуттєвих смислових механізмів до морального смислу, особливого пріоритету набуває саме моральний смисл доброзичливості інтерсуб'єктивних відносин. Його кінцевою метою є орієнтація на благо Іншого, усунення конфліктів та досягнення консенсусу. Саме моральний смисл як інтуїтивно-спонтанне почуття доброзичливості до Іншого відіграє вирішальну роль в інтерсуб'єктивному просторі життєсвіту, а відтак, є головним фактором надання йому специфічно людського значення.

До проблем діалогу як визначальної засади наближення до іншого суб'єкта та світоглядної домінанти людського буття у світі культури в цілому звертається М. Бахтін. Не випадково філософ стверджує: «Жити – означає брати участь у діалозі – сприймати, розуміти, відповідати, погоджуватися і т.д. У цей процес людина занурена всім своїм життям: очима, губами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками. Вона вкладає всю себе в слово і це слово входить в діалогічну тканину людського життя» [2, 337]. Але найбільшою мірою бахтінська інтенція діалогу розгортає свої потенційні можливості в сфері естетики. Тут мислитель уводить ціннісно-етичний центр Іншого, активізуючи міжкультурну, міжсуб'єкту, інтертекстуальну діалогічність, комунікативні дискурси автора-героя, героя-героя, автора-читача, героя-читача, внутрішнього діалогу, діалогу між чужим і власним словом тощо.

Власне, художня словесна творчість здатна, на думку філософа, окреслити межу абсолютизації науково-теоретичного мислення, протиставляючи філософії гносеологічного суб'єкта ідею Іншого. Тому теорія вчинку, відповідальності та діалогу у світлі відношення людини до чужої свідомості конкретизується у контексті художньої словесної творчості, безпосередньо реалізуючись у вчинку естетичної діяльності. Адже у феноменологічно-онтологічних пошуках М. Бахтіна, на відміну від класичної моделі раціональності з іманентним їй теоретизуванням етики обов'язку, утверджується моральнісна філософія людського існування – онтологія вчинку [1]. Вона розгортається у просторі відповідальності, причетності до буття, «не-алібі в бутті», єдності, неповторності, обов'язковості, невідповідності та небайдужості, що лежать в основі «єдності вчинку» і забезпечують залученість людини до події буття. Водночас відповідально-унікальна причетність людини до буття набуває вагомих спонукально-повинних характеристик здійснення моральнісного акту вчинювання.

Своєрідний варіант феноменологічного розуміння етики крізь призму переосмислення ригоричного характеру морально-етичного вчення І. Канта та створення теорії матеріальної етики у її зв'язку з аксіологічною теорією отримуємо у М. Шелера та М. Гартмана. Зауважимо, що теоретичне обґрунтування ролі емоційних переживань в духовно-моральному бутті людини зустрічаємо вже у філософії А. Августина та Б. Паскаля. На її основі, залучаючи феноменологічну настанову Е. Гуссерля, М. Шелер критично переосмислює кантівський концепт апріорності. Він розкриває формальний характер ригоричної етики категоричного імперативу практичного розуму у фокусі протиставлення формального та матеріально-

го апріорі (не зводить апріоризм до всезагальності, позаяк він за умови здійснення відповідних процедур феноменологічної редукції спостерігається тільки в окремих індивідах) та виявляє апріорний характер емоційної сфери.

На думку М. Шелера, етика Канта опирається не на факти, а на умоспоглядальні конструкції логічних зв'язків понятійного синтезу, що забезпечують засоби раціонального мислення. Позаяк «апріорна даність – це інтуїтивний зміст... а не дещо сконструйоване мисленням» [7, 270], то пізнання ніколи не може бути «породженим, утвореним, сконструйованим» [7, 240], а тому феномени не сформовані, не створені розумом, а виявляються як дані споглядання. Таким чином, формально-логічний апріоризм Канта набуває значного розширення у зв'язку з дослідженням цілої системи відповідних матеріальних положень, що базуються на спогляданні сутностей. А відтак, під апріорністю розуміємо інтуїтивне цілісне бачення сутностей моральної, естетичної та релігійної сфер. Зазвичай цими сутностями постають цінності. Мусимо визнати, що споглядання цінностей не зводиться до інтелектуальних актів, а здійснюється через емоційні акти чистого споглядання феноменологічного досвіду, який містить у собі безпосередньо «самі факти», без опосередкування через відповідні знаки, символи, вказівки. Таке апріорі є наперед даний смисл змісту фактів як ейдосів та чистих «щойностей» емоційного споглядання. Як бачимо, М. Шелер реабілітує погляди А. Блаженного та Б. Паскаля стосовно розуміння чуттєвості в сенсі вищого ступеня духовності як «культури серця», закономірності функціонування якої незалежні від всього психовітального. Означену позицію М. Шелера повністю підтримує М. Гартман, котрий так само критикує Канта за звуженість апріорі й зведення його до всезагального еквівалента людського пізнання та властивостей синтетичних суджень.

Представники аксіологічної феноменології звертають увагу на те, що, конструюючи світ шляхом розсудкового синтезу чуттєвого досвіду, Кант абсолютно нехтує етичними актами любові, адже з поля зору упускає чисту емоційність, помилково редукуючи її до психологічної чуттєвості. А тому у феноменологічній площині апріорі має бути не формальним, а змістовним, не тільки логічним, але й почуттєвим.

Феноменологічна методологія мала істотний вплив на становлення концепції консенсуально-дискурсивного обґрунтування норм та цінностей комунікативної філософії К.-О. Апеля, Ю. Габермаса та М. Ріделя й переосмислення ними крізь призму утвердження інтенціональності соціальної дії (комунікативної) та мовно-комунікативної раціоналізації життєсвіту основ «універсалістської моралі». Тут отримуємо теоретичне формування не заборонно-нормативної, а позитивної етики у формі моральної аргументації, що передбачає модель співпраці між філософією, культурою, наукою та життєвими практиками, які вбудовують етичні вимоги в дискурс і «діють всередині нього, сприяючи таким рішенням, які є не тільки інструментальними, але й етичними» [4, 335]. Комунікативна або дискурсивна етика за умов оволодіння мовною компетенцією, трансцендентальною прагматикою й використанням універсалій, що конституують ідеальну мовленнєву ситуацію діалогу, сприяє формуванню комунікативної інтеракції. Відтак універсалії за умови коригування їх дискурсивним досвідом учасників діалогу повинні стати не тільки основою інтерсуб'єктивних стосунків, а й засобом перетворення етики в метод філософії.

У цьому сенсі Е. Левінас у своїй першій філософії, яка, на його думку, має бути не онтологією, а етикою, закладає підвалини «онтології Іншого», що за допомогою «інтерсуб'єктивної структури мови підпорядковує собі попередню онтологію суб'єкта», внаслідок чого «інтерсуб'єктивність переує будь-якій суб'єктивності» [8, 149]. Тому французький мислитель створює своєрідну «деонтологічну онтологію», спрямовану проти тиску байдужої тотальності всезагального буття, що перетворює людину у свою функцію, безлику нумеровану одиницю, яка нівелює особистісне існування.

Втім Е. Левінас, взявши за основу своєї етики інтенціональність, відмовляється від її класичної інтерпретації спрямованості свідомості на об'єкт, а розуміє її як «трансцендуючу спрямованість» до Іншого, що згодом проявиться в заміні інтенціональності поняттям «близькості», а суб'єкта в якості інтенціонального об'єкта – на «нав'язливу одержимість». Тут годиться таки прислухатися до Е. Левінаса, який вважає, що редукуючи інтенціональність до модусу свідомості та максими волі, відбувається насилля над Іншим, яке супроводжується трансформацією його в об'єкт теоретизувань. Тому Е. Левінас пропонує власну «асиметричну етику», що є первинною стосовно онтології, у якій особливий акцент поставлено на феномені Іншого та його недетермінованості Я.

Таким чином, феноменологічна філософія у її неklasичних побудовах значну роль відводить морально-етичному дискурсу, обумовлюючи тим самим онтологізацію моральної сфери. Так, моральний смисл у представників феноменологічно орієнтованої філософії фіксує різні семантичні аспекти. Зокрема, це подієвість М. Гайдеггера, діалогічність та відповідальність вчинку М. Бахтіна, цінності у М. Шелера та М. Гартмана, погляд Іншого в Е. Левінаса, що у цілокупності закладають можливість адекватного розуміння морального смислу.

Відтак, моральний смисл приходить у світ тільки через особистісні зусилля, обумовлюючи створення істинної екзистенційної ситуації і вибору адекватних способів взаєморозуміння. А позаяк життєсвіт людини є складною системою смислів, то саме наповнення його багатоманітних структур моральним змістом постає домінантою особистості й вираженням її в якості моральної сили, оскільки тільки людська особистість створює моральний смисл і вносить його у світ.

Література

1. *Бахтин М.М.* К философии поступка / М. М. Бахтин // Философия и социология науки и техники: ежегодник / АН СССР, Науч. совет по филос. и социол. пробл. науки и техники. – М., 1986. – С. 80–160.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. *Малахов В.А.* Нравственные основания духовного развития личности / В.А. Малахов // Культура и развитие человека: очерк филос.-методол. проблем [В. П. Иванов и др.]. – К., 1989. – С. 254–306.
4. *Марков Б.В.* Мораль и разум / Б.В. Марков // Моральное сознание и коммуникативное действие / Юрген Хаберманс. – СПб., 2006. – С. 287–377.
5. *Тыменецкая А.Т.* Моральный смысл и человеческая личность в контексте общественной жизни : положение человека в единстве всего живого / А.Т. Тыменецкая // Феноменология в современном мире; [отв. ред. М. Кулэ, В.И. Молчанов]. – Рига, 1991. – С. 13–64.

6. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В.В. Бибихина]. – [изд. 3-е, испр.]. – СПб.: Наука, 2006. – 452 с.
7. *Шелер М.* Избранные произведения / Макс Шелер; [пер. с нем., под ред. А.В. Денежкина]. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.
8. *Эмманюэль Левинас.* Путь к другому: сб. ст.; [пер., посвящ. 100-летию со дня рождения Э. Левинаса] / [редкол.: Н. В. Голик и др.]. – СПб.: Изд-во СПб.ГУ, 2006. – 236, [2] с. – (Апории / СПб. гос. ун-т; вып. 1).

УДК 130.2

Наталія Миколаївна Головач,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАДИЦІЇ І ЗВИЧАЇ ЯК ФАКТОР КУЛЬТУРНОЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті розкривається важливість процесу соціалізації в життєдіяльності кожної людини на сучасному етапі розвитку суспільства. Аналізуються сутність традицій і звичаїв, а також їх роль у розвитку суспільства та особистості зокрема. Показано вплив традицій та звичаїв на процес соціалізації особистості за сучасних умов розвитку соціуму.

Ключові слова: звичаї, культура, особистість, соціалізація, традиції, цінності.

В статье раскрывается значение процесса социализации в жизнедеятельности каждого человека на современном этапе развития общества. Проводится анализ сущности традиций и обычаев, а также их роль в развитии общества, и личности в частности. Показано влияние традиций и обычаев на процесс социализации личности в современных условиях развития социума.

Ключевые слова: обычаи, культура, личность, социализация, традиции, ценности.

The paper reveals the importance of the socialization process in the life of every person on the present stage of development of society. The analysis of the essence of traditions and customs, as well as their role in the development of both society and the individual. Shows the influence of the traditions and customs of the process of socialization in modern conditions of society.

Key words: consuetudes, cultural, personality, socialization, traditions, valueds.

Динаміка сучасних суспільних процесів ускладнює культурну соціалізацію особистості, оскільки соціокультурні перетворення породжують нові соціальні ролі, змінюють статус соціальних груп, спостерігаються відмінності в інтересах, у ціннісних орієнтаціях, нормах поведінки особистості. Проте гармонічний розвиток суспільства і зокрема особистості пов'язаний з засвоєнням найкращих здобутків матеріальної та духовної культури. Не останню роль в цьому процесі відіграють традиції і звичаї, які допомагають людині повноцінно функціонувати у суспільстві та є засобом соціалізації особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій вказує на те, що традиції і звичаї є обов'язковим компонентом системи виховання та всебічно впливають на процес формування особистості, а саме на її світогляд, цінності, засвоєння, використання і примноження досвіду старших поколінь. Тому на сучасному етапі набувають *актуальності* дослідження засвоєння та передачі традицій і звичаїв та їх вплив на процес соціалізації особистості. Адже в історичному розвитку суспільства функції

традицій змінюються, у той же час зміст традицій визначається соціально-економічними умовами певної епохи, а враховуючи сучасні динамічні процеси, які відбуваються у суспільстві, виникає потреба осмислення ролі традицій і звичаїв у процесі соціалізації особистості.

Зарубіжні, та вітчизняні науковці, зокрема Е. Гобсбаум, Д. Кеннедайн, Т. Рейнджер, Г. Тревор-Роупер, присвятили свої дослідження доведенню «винайденості» окремих традицій, О. Ляшко вивчає традиції полікультурного середовища як чинника соціалізації особистості, О. Олексин розглядає традицію як інтегральну складову духовного досвіду людства, О. Ткаченко аналізує місце і роль традиції як духовного феномена у вихованні особистості тощо.

Невирішені питання у дослідженні соціалізації особистості, зокрема культурної, полягають у потребі поглибленого аналізу впливу традицій та звичаїв на процес соціалізації особистості. Тому *метою статті* є виявлення особливостей впливу традицій та звичаїв на процес соціалізації особистості, зокрема культурної у сучасних умовах розвитку суспільства. *Завдання статті*: розкрити значення процесу соціалізації в життєдіяльності кожної людини; охарактеризувати сутність традицій і звичаїв; проаналізувати роль традицій і звичаїв у розвитку як суспільства, так і особистості зокрема; показати вплив традицій та звичаїв на процес соціалізації особистості за сучасних умов розвитку соціуму.

Соціалізація є важливим процесом для кожної людини, оскільки надає їй можливість знайти своє місце в соціумі, це процес засвоєння людиною певної системи знань і вмінь, зразків поведінки, соціальних норм та цінностей, які дозволяють їй повноцінно функціонувати у суспільстві. Саме у системі цінностей людини, які сформувалися в процесі соціалізації, відбиті її погляди на життя, ставлення до навколишнього світу і подій, що відбуваються, а також мотивують її поведінку та вчинки. Вона починається з раннього дитинства і продовжується впродовж всього життя людини, адже змінюється саме життя, примножується досвід людей, а також можуть змінюватися норми, цінності і правила поведінки. На кожному життєвому етапі соціалізація має свої особливості, наприклад в молодому віці вона відбувається більш інтенсивно, а в похилому знижується. Але і у похилому віці людину не оминають соціальні зміни, пов'язані із зміною цінностей і норм, що у свою чергу впливають на соціалізацію особистості.

Між тим, процес соціалізації особистості може здійснюватися стихійно, внаслідок випадкового засвоєння людиною тих чи інших елементів культури, а також і свідомо під впливом цілеспрямованого вивчення та засвоєння здобутих знань. Нині, як зазначає Р. Косиркін, соціалізаційні процеси стають непередбачуваними, стихійними і не контрольованими. Наслідком цього є вплив десоціалізуючих факторів в умовах зниження соціальних гарантій та недовіра людей до існуючих інститутів соціалізації і ціннісної системи суспільства [11].

Проте слід підкреслити, що соціалізація забезпечує збереження цілісності суспільства, адже сприяє збереженню самого соціуму у процесі зміни поколінь, передаючи наступним поколінням суспільні норми, правила і зразки поведінки. І не останню роль в цьому процесі відіграє культура, тому що в ній зберігається досвід, накопичений попередніми поколіннями і відображений в цінностях, нормах, правилах та зразках поведінки, у традиціях і звичаях, тобто вона відіграє роль соціальної пам'яті суспільства. Саме засвоєння культури даного суспільства відбувається в процесі соціалізації.

Соціалізація особистості пов'язана із сприйняттям тих чи інших цінностей, закріплених у традиціях, що приймаються і культивуються суспільством. Традиції впливають на соціалізацію особистості на всіх рівнях її інтеграції в суспільстві і в першу чергу на рівні засвоєння соціальних норм, цінностей, звичок. Значну роль в цьому процесі відводять світоглядним та культурним традиціям.

Взагалі традиції є однією із стародавніх форм регуляції відносин особистості і суспільних груп, тобто складним соціальним явищем. А разом із звичаями та обрядами відіграє важливу роль у відтворенні культури і всіх сфер духовного життя. Будучи одними із складових культури, традиції виступають і засобом передачі соціального досвіду від покоління до покоління. Вони утворюють об'єктивну форму історичного процесу, оскільки досягнення культури, які включають в себе і традиції, створюються не одним поколінням людей. Тому культурні традиції – це соціальна форма передачі людського досвіду, засоби соціалізації та один з механізмів, за допомогою яких здійснюється людська діяльність. Вони динамічні, тому що постійно змінюються одні види соціально-організованих стереотипів і утворюються нові, а тому через свою динамічність традиції можуть надавати творчим процесам загальної спрямованості [8]. Наприклад, професор філософії М. Бур розглядає процес європейського об'єднання як духовний, оскільки це посприяє відновленню культурних традицій, які так чи інакше впливатимуть на подальший розвиток Європи. Саме в культурних традиціях представлена багатоманітна духовна спадщина, яка буде в наступному тисячолітті або збережена, або загублена. Натомість О. Олексин зазначає, що система традицій відображає цілісність і стійкість суспільного організму, а тому в неї не можна грубо втручатися, а також не слід вдосконалювати духовне життя суспільства, руйнуючи попередні духовні цінності, історичну пам'ять, хоча культура і не може існувати не оновлюючись [13]. Проте, на думку О. Климової, традиції завжди належать певному соціокультурному світу, а тому з ними не можна поводитися довільно, а саме, не всяку традицію, наприклад, можна відроджувати, оскільки може бути порушений існуючий соціокультурний лад [9].

Що стосується світоглядних традицій, то це особливий механізм нагромадження і відтворення ціннісної динаміки соціокультурного досвіду, що виконує пізнавально-регулятивну функцію на рівні культурних практик та є стимуляторами соціокультурної діяльності [16]. В. Федь зазначає, що носіями світоглядних традицій є різні етноси та їх представники, які наслідують дані традиції як без змін, так і можуть їх розвивати. Спочатку світоглядні традиції засвоюються несвідомо в ранньому віці в умовах сімейного виховання, а пізніше стають власними переконаннями особистості. Вони мають свої просторово-часові, етнонаціональні, особистісні та соціокультурні (звичай, ритуал, обряд, стереотип) виміри. Виділяють три типи світоглядних традицій: консервативні, мало змінні світоглядні цінності, які визначають відповідний тип практики; креативні, що визначають динамічний характер творчості у практиці; ті, що заперечують спадковість в культурі і у сфері практики намагаються творити з позиції «абсолютного теперішнього» [16].

Між тим, в науковій літературі відсутнє загальноприйняте визначення традиції. Так, В. Воловик зазначає, що традиції є успадкованими від попередніх поколінь і підтриманими суспільством формами поведінки людей та їх взаємовідносини або принципи, за якими розвивається загальнолюдська культура. На його думку буття будь-якої традиції характеризується наявністю нижньої і верхньої

межі. Нижньою межею існування традицій є логічна, ідейна обґрунтованість необхідності соціальних форм того чи іншого виду діяльності, що лежать у їх основі. Верхньою межею слугує санкціонування соціальної форми у якості закону шляхом прийняття певного нормативного акту, який затверджує обов'язковість її дотримання [3]. Натомість С. Безклубенко визначає, що традиція – це сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь уявлень про навколишній світ і про місце та роль у ньому людей, про їхні права і обов'язки стосовно один одного тощо, уявлень, які мають оціночний (аксіологічний) та нормативний (регулятивний) характер [1]. У свою чергу, О. Ляшко виділяє два основні підходи стосовно визначення даного поняття: 1) традиція – якийсь елемент або об'єкт соціальної чи культурної спадщини, 2) своєрідний процес, механізм функціонування культури і комунікації між людьми. Він зазначає, що ці визначення взаємопов'язані, а тому традиція – це механізм відтворення соціальних інститутів і норм, який виражається і виявляється у вигляді певних групових стереотипів поведінки впродовж тривалого часу шляхом передачі від покоління до покоління [12]. Л. Троєльнікова зазначає, що традиція є еталоном, взірцем, яка формується завдяки соціокультурному досвіду людства і своєрідно пов'язує індивіда з минулим, транслює його досвід в сучасне, а через нього – у майбутнє [15, 421]. З одного боку, традиції сприяють психологічній рівновазі особистості та створюють умови для подальшого її розвитку, а з іншого, за допомогою традицій можна маніпулювати свідомістю та формувати упереджене ставлення до навколишнього світу.

Цікавим виявився новий погляд, запропонований Е. Гобсбаумом стосовно поняття традиція, який запровадив термін «винайдення» традиції, що означає низку практик ритуального або символічного характеру, обумовлених прийнятими правилами, які намагаються прищепити певні цінності і норми через повторюваність та автоматично передбачає зв'язок з минулим [5]. Він зазначає, що це явище зустрічається у тих соціумах, які переживають період змін та мають потребу у нових способах управління і об'єднання спільноти, а тому в такі часи традиції підлягають дезактуалізації, а інституції, які є носіями цих традицій, втрачають свій вплив або їх ліквідовують. Між тим, «винайдені» традиції можуть слугувати для заповнення прогалін у суспільстві внаслідок зв'язку минулого з новими умовами та потребами. Вони ніколи не бувають новими і оригінальними витворами, а їх завданням є ефективна зміна наявної суспільної реальності [13].

Слід підкреслити, що традиції існують у всіх формах духовної культури, оскільки можна говорити про наукові, релігійні, моральні, національні, трудові та інші традиції, що сприяють розвитку суспільства, засвоєнню молодшим поколінням досягнутого людського досвіду, вибраних часом норм культури. В різні історичні етапи виникали певні звичаї, норми, традиції, одні з яких відповідали певному історичному періоду розвитку суспільства, інші передавалися наступним поколінням. У своєму розвитку традиція проходить такі основні етапи: **становлення**, пов'язане в першу чергу з формуванням змісту традиції та утвердженням основних ідей і принципів у межах конкретної соціальної групи, що є своєрідним носієм традиції; **інтенсивний розвиток традиції**, яка переходить до інших соціальних груп та верств населення; **занепад**, коли традиція не стимулює розвиток, а форма вже не відповідає її змісту. У суспільному житті переважає негативне ставлення до нових тлумачень традиційних цінностей, а тому відбувається формування нових традицій [15, 421].

Тобто традиція є набором уявлень, навичок практичної діяльності, що передаються з покоління до покоління і виступають регулятором суспільних відносин [10]. Вона здатна задавати певні духовні орієнтири та впливати на суспільну свідомість, ставати провідником різних ідей в суспільстві. У свою чергу на існування традиції безпосередньо впливає суспільство, оскільки зміни, які відбуваються у суспільстві, впливають і на традиції та ставлення до них, яке в різних соціальних прошарках може бути не однаковим [8].

Життєздатність традицій визначається їх подальшим розвитком і використанням наступними поколіннями в нових історичних умовах. Між тим в нових соціокультурних умовах життєдіяльності суспільства зберігаються ті традиції, які мають значення, цінність і не суперечать його природному історичному розвитку. Наприклад, на сучасному етапі серед переважної більшості молодих людей традиції не є цінністю, тому що не відповідають сучасним вимогам життя.

Але слід враховувати, що втрата культурних традицій певної спільноти сприяє зниженню морально-етнічного імунітету суспільства та розриву зв'язку між поколіннями. Хоча втрата традицій є малоймовірною, оскільки цьому запобігають самі природні зв'язки між поколіннями, які можна повністю розірвати лише фізичним шляхом [12]. Проте В. Франк зауважує, що нині ми живемо в еру традицій, які руйнуються і зникають, а тому, щоб створювати нові цінності, шукати унікальні смисли, відбувається зворотне [15, 421]. Як слушно зауважує І. Гердер, зруйнувати традиції і культуру означає заперечити саму людську природу. Адже, на думку О. Ткаченко, у традиції людина віднаходить об'єднуючий «центр життя» і в першу чергу духовного, яким виступають переконання і вірування свого народу, абсолютні загальнолюдські цінності. А тому наявність «центру життя» надає можливість людині впорядкувати цінності, вірування, поведінку, тим самим історично діяти у мінливих соціальних і природних умовах відповідно з духом свого народу та залишатися самим собою [14].

Проте закордонні науковці, а саме Б. Андерсон К. Дойч та інші, деякі українські науковці, наприклад А. Астаф'єв, Л. Нагорна, наголошують, що національна культура не обмежується лише традиціями, так як відбувається взаємодія між традиційними способами культури та сторонніми, інноваційними впливами. У свою чергу, західні дослідники Е. Гобсбаум, Д. Кеннедайн, Т. Рейнджер, Г. Тревор-Роупер визначають «винайденність» окремих традицій та їх меншу тривалість, ніж це здається насправді. Дані висновки підтверджувалися аналізом традицій горців Шотландії та британських колоніальних традицій Індії і Африки [6, 32].

І все ж таки у сучасному суспільстві традиції є формою збереження та передавання духовної культури, важливим засобом виховання народу. Тому автор погоджується з думкою Р. Косиркіна, що пошук цінностей повинен відбуватися шляхом звернення кожного народу в першу чергу до свого історичного досвіду, усвідомлення значимості власних культурно-історичних традицій.

Між тим традиції є різновидом звичаїв, які відрізняються особливою стійкістю і спрямованими зусиллями людей зберегти їх незмінними, а саме у такому вигляді і змісті, в якому вони отримані від попередніх поколінь. Звичаї, як елемент духовної культури суспільства, втілюють моральні ідеали, культурні здобутки, прогресивні традиції кожного народу.

На думку Е. Баллера, звичай – це загальноприйнята норма поведінки, неофіційно вказана владою традиція і суспільна думка та стихійно відтворювана діями багатьох людей [4]. За Л. Троєльниковою, звичай регулює широку сферу суспільних зв'язків, важливих для даної групи, що існують поза сферою дії писаних законів, моралі, релігії. Проте порушення звичаїв призводить до негативної реакції з боку соціальної групи [15, 427].

У історичному розвитку звичаїв виникали у всіх народів і ставали правилом поведінки, якого дотримувалися добровільно. У звичаях відображався докладний опис вчинку у конкретній ситуації, а саме, що в даному випадку необхідно робити. Між тим, вимог до духовних якостей людини вони не висували, оскільки ці особливості формувалися в процесі дотримання звичаїв.

Традиції є складнішою, порівняно із звичаєм, формою організації поведінки. Але через систему традицій і звичаїв нове покоління суспільства наслідуює вироблені відносини і суспільний досвід. Змістом звичаїв є правило поведінки, а традиції – загальна норма, принцип поведінки. Через звичаї люди отримують необхідні знання, навички поведінки, досвід, пов'язаний з безпосереднім оточенням, а через традиції залучаються до соціального досвіду людства. Саме через суспільну думку звичаїв і традицій повсякденно впливають на життєдіяльність кожної людини, на її мислення, переконання, поведінку.

У своєму індивідуальному розвитку людина, подібно до історичного розвитку всього людства, так само проходить шлях від простих до складніших суспільних відносин. Як в історичному розвитку суспільства люди засвоювали досвід соціальної поведінки шляхом сприйняття звичаїв, а згодом і традицій, так і у своєму індивідуальному розвитку вони послідовно проходять шлях від засвоєння спочатку одних звичаїв свого народу та суспільства, а потім системи традицій, що доповнює їх [17]. Це є досить важливим процесом як для кожної людини, так і суспільства в цілому.

На сучасному етапі світове співтовариство, враховуючи глобалізаційні процеси та суспільні перетворення, занепокоєне загрозою погіршення, руйнування та зникнення нематеріальної культурної спадщини, зокрема через обмеженість ресурсів для охорони такої спадщини. Нематеріальна культурна спадщина проявляється в усних традиціях та формах вираження; у виконавському мистецтві, звичаях, обрядах, святкуваннях; знаннях на практиці, що стосуються природи та всесвіту; традиційних ремеслах. Тобто нематеріальний спадок охоплює цінності, звичаї, традиції, мову, творчі здібності, здатності до пристосування – все те, що є характерними особливостями людей, відображеними в національних рисах тієї чи іншої нації і сприймаються через її звичаї, традиції, традиційні вміння та промисли, форми споруд, релігійні церемонії, виконавчі види мистецтва тощо. Проте на сучасному етапі суспільного розвитку є загроза втратити значну частину нематеріальних культурних цінностей, які є суттєвими в культурній розмаїтості та колективній пам'яті людства. Тому 17 жовтня 2003 р. у Парижі була прийнята Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини, яка допомагатиме збагаченню культурної різноманітності та сприятиме творчості особистості. Україна також приєдналася до даної Конвенції у березні 2008 р. [18].

Таким чином, кожна людина перебуває в соціальному середовищі певного народу, засвоює їх ціннісні орієнтації і відповідно їм регулює свої дії, вчинки, поведінку. Цьому сприяє соціалізація особистості, пов'язана з можливістю її адаптації не тільки до різних суспільних умов, а таких, що постійно змінюються та із сприй-

няттям тих або інших цінностей, закріплених в традиціях і звичаях, прийнятих у суспільстві того чи іншого народу. Традиції є різновидом або формою звичаю для яких характерним є стійкість і направленість зусиль людей на збереження форм поведінки, які дісталися у спадок від попередніх поколінь. Проте традиції формуються не самі по собі, а в певній культурі, тому вони здатні задавати певні духовні орієнтири, впливати на суспільну свідомість, але можуть формувати і упередження, тим самим бути непрогресивними. Життєздатність традицій залежить від подальшого їх розвитку та засвоєння наступними поколіннями. У свою чергу, звичай є формою поведінки в певних ситуаціях, яку сприймає і підтримує певна соціальна група, тобто регламентує поведінку індивіда, а саме форми взаємовідносин людей у побуті і сім'ї, які відображають особливості життя певного народу тощо. Через звичай людина долучається до соціального і культурного досвіду та засвоює його, в першу чергу, в процесі виховання. Тобто традиції і звичаї є пам'яттю народу, яка зберігає все цінне в історичному розвитку, та засобом, що забезпечує прогресивний розвиток суспільства.

Література

1. *Безклубенко С.Д.* Етнокультурологія. Критичний аналіз наукових та методологічних засад / С.Д. Безклубенко. – К.: Наука-Сервіс, 2002. – 286 с.
2. *Белов В.Н.* Проблема социализации молодежи в отечественной духовной традиции / В.Н. Белов // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 66-69.
3. *Воловик В.І.* Інтегруючий принцип соціального пізнання [Електронний ресурс] / В.І. Воловик. – Режим доступу : archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/.../13_volov.pdf
4. *Воронцова М.В.* Воспитательный потенциал народных традиций / М.В. Воронцова // Информационно-коммуникационное пространство и человек: материалы II международной научно-практической конференции (1–2 июня 2012 г.). – Пенза – Прага – Белосток: Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – 195 с.
5. *Гобсбаум Е.* Вступ. Винаходження традиції / Е. Гобсбаум. – К., 2005. – С. 13.
6. *Грабчак К.К.* Традиції як різновид етнічних цінностей: українські аспекти / К.К. Грабчак // Традиція і культура. Культурний набуток людства у свідомості нових поколінь: (матеріали міжнародної наукової конференції, 8-9 червня 2007 р.). Частина 1. – К., 2007.– С. 31-32.
7. *Климова О.В.* Ідентичність особистості з культурною традицією [Електронний ресурс] / О.В. Климова. – Режим доступу : www.filosof.com.ua/Jornel/M_64/Климова.pdf
8. *Климова О.В.* Вплив традиції на особистість і суспільство [Електронний ресурс] / О.В. Климова. – Режим доступу : www.filosof.com.ua/Jornel/M_62/Климова.pdf
9. *Климова О.В.* Традиція і соціокультурна ідентичність [Електронний ресурс] / О.В. Климова. – Режим доступу : www.filosof.com.ua/Jornel/M_66/Климова.pdf
10. *Корецька А.І.* Філософія: Словник-довідник : навч. посіб.; [за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця; редкол.: І. Ф. Надольний, В. А. Бітаєв, І. В. Кузнецова, В. Ф. Баранівський, В. В. Пархоменко, Г. Б. Черушева]: – [3-є вид., доп., випр., і перероб.]. – К.: НАКККіМ, 2011. – 396 с.
11. *Косыркин Р.В.* Социализация и формирование ценностных ориентаций современной российской молодежи и значимость национальных традиций в данных социальных процессах / Р.В. Косыркин // Информационно-коммуникационное пространство и человек: материалы II международной научно-практической конференции, 1-2 июня 2012 г. – Пенза – Прага – Белосток : Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – 195 с.
12. *Ляшко О.Б.* Традиції полікультурного середовища як чинника соціалізації особистості [Електронний ресурс] / О.Б. Ляшко. – Режим доступу : archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2010_35/.../F9_doc.pdf
13. *Олексин О.О.* Традиція як інтегральна складова духовного досвіду людства / О.О. Олексин // Традиція і культура. Культурний набуток людства у свідомості нових поколінь: матеріали міжнародної наукової конференції, (8-9 червня 2007 р.) – Частина 1. – К., 2007.– С. 13-14.

14. *Ткаченко О.* Місце і роль традиції як духовного феномена у вихованні особистості [Електронний ресурс] / О. Ткаченко. – Режим доступу: archive.nbuv.gov.ua/.../fil/.../TkachenkoOlexandr.pdf

15. *Троєльнікова Л.* Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології: [зб. наук. праць] / Б.А. Головка, С.Д. Безклубенко, В.П. Капелюшний, А.О. Ручка, Г.П. Чміль та ін.. – К.: Інститут культурології НАН України, 2011. – 480 с.

16. *Федь В.* Парадигма у світоглядно-культуротворчому аспекті / В. Федь // *Філософія*. – 2011. – № 5 (112) – С.132-135.

17. *Хархаліс У.М.* Звичай, традиція, обряд, ритуал як форми відображення суспільних відносин / У.М. Хархаліс // *Мультиверсум. Філософський альманах*. – К.: Центр духовної культури. – 2004. – № 44.

18. Закон України. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини // *Відомості Верховної Ради України (ВВР)*. – 2008. – № 16. – С. 153.

УДК 008:392-058.8

Катерина Анатоліївна Гайдукевич,
кандидат культурології, викладач
Київського національного
університету культури і мистецтв

РОЛЬ СІМЕЙНИХ ТРАДИЦІЙ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ МОЛОДОЇ СІМ'Ї

У статті розглядається значення сімейних традицій в духовній культурі молодій сім'ї. Розкривається можливість розвитку та становлення сімейних традицій в сучасних умовах.

Ключові слова: культура, духовна культура, традиції, звичаї, сімейні традиції, сімейно-побутові традиції, сімейно-побутові свята, сім'я, молода сім'я.

В статье рассматривается значение семейных традиций в духовной культуре молодой семьи. Раскрывается возможность развития и становления семейных традиций в современных условиях.

Ключевые слова: культура, духовная культура, традиции, обычаи, семейные традиции, семейно-бытовые традиции, семейно-бытовые праздники, семья, молодая семья.

The article is devoted to family traditions meanings in the culture of a young family. The ability of development and the family traditions process of settling in the modern conditions are discussed in the article.

Key words: culture, intellectual culture, traditions, national customs, family traditions, family and everyday traditions, family and everyday holidays, family, young family.

В умовах постійної переорієнтації суспільства на демократизацію відбувається переосмислення моральних принципів сучасного життя. Однією із найвагоміших причин духовної нестабільності суспільства є руйнування ідеалів, як наслідок – моральна дезорієнтація особистості.

Питання щодо підвищення ролі сім'ї та моральної свідомості молодих людей в сучасному українському суспільстві гостро стоять. Сім'я є природним середовищем, у якому в умовах радикальних змін у суспільстві еволюціонують стосунки між батьками, батьками і дітьми, формуються новітні сімейні традиції та правила [5]. Сім'я закладає моральні і психічні основи особистості, характеру, світогляду, прилучає дитину до світу соціальних цінностей та відносин, які, як правило, стають певним прототипом моделей її соціальної поведінки протягом

життя. В цьому процесі соціалізації та формування сімейних цінностей особливе місце відводиться саме молодій сім'ї.

Залучення особистості до моральних, ідеологічних, естетичних цінностей духовної культури народу починається з повсякденного сімейного спілкування, що закладає умови для засвоєння звичаїв, традицій.

Питання щодо родинного виховання засобами української етнопедагогіки розглядали З. Болтарович, К. Журба, Г. Майборода, Т. Мацейків, М. Стельмахович; сімейних звичаїв та обрядів – В. Борисенко, О. Воропай, О. Кравець, В. Скуратівський, М. Ткач; особливостей виховання дітей в українській традиційній сім'ї – О. Вишневський, В. Постовий; роль культурно-просвітницької діяльності в духовному розвитку людини – Т. Алексеєнко, Л. Бойко, Л. Миронова.

Мета даної статті – виявити та розкрити значення традицій в контексті духовної культури молоді української сім'ї.

Сімейним традиціям належить важлива роль у відтворенні культури і духовного життя, у гармонійному розвитку суспільства та особистості, у забезпеченні наступності поколінь.

Наявність традицій підтримується практично в усіх сферах громадського життя. Відповідно до особливостей різних форм і видів суспільних відносин науковець В. Бочелюк, виокремлює національні, інтернаціональні, патріотичні, релігійні, соціально-культурні та сімейно-побутові традиції [4, 166].

Формування визначення традиції зумовлені неоднозначністю тлумачення самого слова. Латинський термін *tradition* означає «переказ», буквально «передання». Наприкінці XIX – на початку XX століття обґрунтування даного поняття мали фольклорно-міфологічну основу (уявлення, що усно перейшли від одного покоління до іншого), «усний переказ, що суперечить факту, письмово переданому історією» або юридичні ознаки – «зречення фактичного панування над речами з боку їх попереднього власника на користь нового» [11, 22].

У сучасній науковій літературі відображені різні підходи до розвитку традицій – даного суспільно-історичного феномена. Філософи, соціологи, етнографи називають цю категорію «соціальним інститутом і нормою», «типом суспільних відносин», «елементами соціальної і культурної спадщини», системою ідеалів, досвіду, знань, творчості, смаків, установок, норм поведінки, формами, нормами, принципами поведінки, «досвідом, звичаями, поглядами, смаками», «сукупністю поглядів, звичок, способів діяльності», своєрідною системою систем, процесом небіологічного передання від покоління до покоління усталених культурно-побутових особливостей. В етнопсихології традиції визначають як систематизовані, підпорядковані національному ідеалу вірування, способи висловлення, відчуття, страждання, норми поведінки попередніх поколінь. На думку А. Марушкевич та В. Постового, сутність традицій треба визначати не за зовнішніми ознаками, а за їхнім змістом [11, 23].

Український філософ, культуролог та мистецтвознавець С.Д. Безклубенко визначає традицію як сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь уявлень про навколишній світ, про місце та роль у ньому людей, їхні права й обов'язки один до одного та до природи; уявлень, які мають оціночний (аксіологічний) та нормативний (регулятивний) характер. Як зазначає науковець, йдеться про

спадщину (скарбницю) духовну, про органічне наслідування (успадкування) духовних надбань старшого покоління, надбань, що в основі визначають спосіб життя певної спільноти людей: духовний скарб народу, концентрат народної мудрості.

Аналізуючи структуру традиції, С.Д. Безклубенко виокремлює, принаймні, три її складових: 1) більш-менш цілісна система світоглядних уявлень, які формують певну народну (національну, етнічну) картину світобачення; 2) сфера почуттів, орієнтованих на ці уявлення, отже, стереотипів сприймання навколишнього світу, його оцінки на рівні «сприйняття – несприйняття» (добре – зле, гарне – погане, корисне – шкідливе тощо); 3) стереотипи поведінки, поведінки: фізичні рухи (характерні жести, пози, міміка тощо), практичні дії (церемонії, маніпуляції, ритуали), які передають емоційні стани, відповідають світоглядним уявленням і спрямовані на задоволення почуттів, що супроводжують ці уявлення, та їхню підтримку [3, 185].

Подібне тлумачення знаходимо в працях Віталія Бочелюка, який визначає традиції як міцно усталені, успадковані від попередніх поколінь і підтримувані суспільною думкою форми поведінки людей та їхніх взаємин або принципи, за якими розвивається загальнолюдська культура (наприклад реалістичні традиції в літературі і мистецтві) [4, 166].

На думку російської дослідниці І. Зайцевої, традиція – це механізм, спосіб передання поколіннями соціального досвіду, який підтримується силою суспільної думки, яка характеризується динамікою і швидкістю реагування на зміни й потреби сучасного життя [7, 310]. Подібне визначення традицій розглядають вчені І.С. Сарсенбаєв та Е.А. Баллер [8].

Натомість дослідник А. Бойко зазначає, що традиція – це широке філософське поняття, яке усталено відображає наступність соціального досвіду через виховання, самопізнання і самотворення індивідууму як особистості. Він зауважує, що феномен традиції інтегрує звичаї, обряди, ритуали, свята, трудові та естетичні цінності, смаки, ідеали, певні моральні норми, правила поведінки, елементи духовної й матеріальної спадщини, що вписані у віковічні засади буття рідного народу [7, 311].

Аналіз наукової літератури свідчить, що в теорії та практиці виховання досить часто терміни *традиції* та *звичаї* використовуються як синоніми, хоча подібне трактування не є завжди правомірним. Між цими поняттями існує подібність, що проявляється, по-перше, у виконанні ними однакових соціальних ролей в суспільстві; по-друге, в наявності однакових рис і ознак; по-третє, у однаковому значному поширенні. А їх розходження виражається в тому, що в практичній діяльності свої соціальні функції вони здійснюють різними шляхами, формами та методами. Так, звичаї реалізуються шляхом детальних розпоряджень кожного вчинку в конкретній ситуації, а змістом традиції є загальна норма та принцип поведінки. Звичай жорстко фіксує дію, традиція натомість не має чіткого зв'язку з конкретною дією у визначеній ситуації. За допомогою звичаїв люди набувають навичок поведінки, досвіду, пов'язаного з безпосереднім оточенням, а через традиції залучаються до соціального досвіду всього людства. Дослідник Віталій

Бочелюк відзначає і різний характер виховного впливу на людей звичаїв і традицій. Якщо на основі засвоєння звичаїв і формуються прості звички, стереотипні навички поводження, то на основі традицій складається не тільки складні звички, а й складні соціальні почуття (патріотичне, інтернаціональне) [4, 168].

На думку зарубіжних та вітчизняних вчених серед соціальних інститутів, що здійснюють соціалізуючий вплив на дітей, сім'я, як і раніше, залишається домінуючим осередком життєдіяльності молодих людей і якоюсь мірою виступає монополістом у сфері виховання та соціалізації особистості. Професор О. Вишневський називає її «вічно живим оберегом українських виховних традицій та успішної соціалізації молодих генерацій» [9, 72]. Адже в сім'ї закладається фундамент базових людських якостей, звичок та соціальних цінностей.

З давніх-давен в українців виник і утвердився погляд на сім'ю та рід як на святиню, а на виховання дітей – як на святий обов'язок батьків. Тому всі особливо важливі об'єкти в наших предків мали свої опікувальні божества – Рід і Рожаницю, уособлення роду, єдності нащадків одного предка, утвердження необхідності продовження людського роду. Цікаво відмітити, що обидва ці божества йшли безпосередньо за головними слов'янськими богами – богом грому і блискавки Перуном, сонця і світла – Даж-богом, неба – Сварогом, вогню – Хорсом. Тобто поряд з божественним культом Сонця, Неба, Води, Землі, Хліба в свідомості українського народу віками живе культ Матері, Сім'ї, Роду, що успадковуються від покоління до покоління. Рід мав свої традиції, шанував своїх предків і в цій пошані виховував молоде покоління. На думку професора М. Г. Стельмаховича, живучість обрядів, головні елементи яких збереглися у народних звичаях українців і донині, свідчить про їх особливе значення для соціальної педагогіки. Їх впливова дія збігається з самою сутністю української етнопедагогіки, зокрема з її гуманістичним спрямуванням, націленим на маніфестування вічності життя та нерозривної спадкоємності духовних надбань мертвих, живих і ненароджених поколінь [12, 13].

На початку ХХ століття, з приходом радянської влади, багато народних і сімейних традицій були знищені. Частина традицій залишилася і трансформувалася у нові, частина – канула у небуття.

Зміни в суспільстві торкнулися й споконвічних традиційних функцій жінки й чоловіка. Усе це сприяло тому, що гендерна закріпленість ролей відійшла на задній план. Жінка вже не була охоронницею домашнього вогнища, а чоловік єдиним захисником і добувачем. Прадавнє призначення жінки як берегині сімейних традицій стало другорядним. Змінилися й погляди на саме поняття сім'ї, на виховання дітей і на вірність у шлюбі. Багато традицій, які формували єдність сім'ї, втратили актуальність. Сьогодні більшість родин нагадують комунальну квартиру з людьми, які проживають під одним дахом, не маючи при цьому духовної спільності та близькості. Хоча саме сім'ї ми завдячуємо відчуттям стабільності, захищеності та родинної солідарності [7].

Важливу роль у виробленні духовного життя відіграють сімейні традиції, які підтримуються силою суспільної думки. Удосконалюючись, вони стають нормами

та правилами, важливими прискорювачами суспільного прогресу. Традиції кожної сім'ї мають свої особливості. Добрі традиції об'єднують сім'ю, дозволяють зберегти та примножити зерна розумного, доброго, вічного, які старше покоління зберігає для виховання майбутнього підростаючого покоління [1].

Серцевиною народної практики є родинні виховні традиції. Це об'єктивне соціально-педагогічне явище, спосіб акумуляції та передання наступним поколінням знань про родину, її духовно-моральні цінності та ідеали, це джерело інтелектуального та морально-етичного формування особистості, основний механізм гармонізації стосунків у сім'ї та родині.

У науковому обігу паралельно вживають терміни: традиції сімейної етнопедagogіки, сімейні традиції, сімейно-побутові, родинні, родинно-побутові традиції. На думку А. Марушкевич, В. Постоного, Т. Алексєнко більш правомірним серед них є термін *традиції сімейної етнопедagogіки*, під якими розуміють «найбільш укорінену в сімейно-побутових відносинах українського народу систему ідеалів, трудового досвіду і знань, творчості, переконань, смаків, установок, норм поведінки, звичаїв, обрядів, які склались історично й передаються із покоління в покоління в народній творчості, обрядах, звичаях», [11, 25]. Хоча таке тлумачення обходить увагою виробничі, громадянські тощо традиції і відображають лише етнографічний бік питання.

Назва *родинні виховні традиції* відображає поєднання народних і сучасних, породжених суспільною практикою сьогодення (домашнє фермерство тощо) родинних виховних традицій, але через недостатній для закріплення в стереотипах досвід, основну увагу дослідники звертають саме на перевірені часом родинні народні виховні традиції [11, 26].

Родинно-побутові традиції зумовлюють поведінку людей у повсякденному житті. Серед них виділяються власне родинні і побутові. До власне родинних традицій належать родильні, весільні, поховальні звичаї та обряди, пов'язані з народженням людини, з освяченням шлюбу, зі смертю людини і вшануванням її пам'яті. Родильні звичаї та обряди виховували моральні принципи поваги до роду, пошани до батьків, делікатності, гуманності, доброти, привчали до дбайливого ставлення і догляду за дитиною. Весільні звичаї та обряди були спрямовані на виховання шанобливого ставлення до дівчини, вірності, відчуття обов'язку та відповідальності перед родиною, вимогливості, гордості, благородства, що підкріплювалося й освячувалося християнськими нормами дотримання чистоти у взаємостосунках. Поховальна обрядовість формувала потребу у збереженні пам'яті про померлих, поваги до пращурів, пробуджувала здатність до співчуття та емпатії, виховувала гідність і шляхетність, відданість батьківщині, вказувала на безперервність родовідних традицій [11].

Значна робота нині проводиться з відродження народних звичаїв, обрядів, повернення традиційних свят. Майже в усіх регіонах України діють спеціалізовані експедиції з вивчення народних сімейних традицій, звичаїв, обрядів, у багатьох культурно-дозвіллевих центрах, музеях проводяться науково-пошукові дослідження з проблем родинної обрядовості, вірувань, моралі тощо. У закладах культури Вінницької, Волинської, Донецької, Закарпатської, Сумської, Івано-

Франківської та інших областей традиційно проводяться районні свята, зокрема: «Вшанування молодих матерів», «Родина року»; естафети «Україна – сім'я єдина». Загалом у регіонах проведено фестиваль родинних та сімейних ансамблів (м. Рівне), сімейної народної творчості «Єдина родина» (м. Суми), «Роде наш красний» (м. Вінниця, Житомир, Львів та інші), свято родинної творчості «Душі криниця» (м. Хмельницький) [10, 46-47].

Проте, як точно відзначає Н. Бабенко, ця культурно-мистецька робота більше стосується зовнішніх ознак та атрибутики, а головна сутність свят – радість спілкування та співпереживання лишається осторонь. Хоча саме щирість, задушевність і зворушливість спілкування були найбільшою цінністю у всі часи. Згадаймо хоча б деякі народні пісні. В тузі за покійною ненькою дочка промовляє: «Можна змалювати й очі, й брови – та не намалюєш щирої розмови»; голуб сумує за голубкою: «Хоч пір'ячко те, та не той пушок, а як затуркоче – не той голосок»; чи козак каже до дівчини: «А я з сестрою всю ніч простояв, не та розмова, що із тобою» [1, 77].

Слова *святість*, *святий* і *свято* – одного кореня. Свято для душі, радість в домі – те, на чому тримається сім'я, що необхідно пам'ятати особливо в наш час. Саме під час такого спілкування дітьми засвоюються основи моральності, духовності і милосердя. Так, на свято Колодія, перед Великим постом, усі, хто був у сварці, замирювались і просили вибачення одне в одного. Особливо зворушливо проходило взаємне прощення між батьками і дітьми [1, 77].

Аналіз наукової літератури свідчить, що деякі споконвічні традиції передаються із покоління в покоління і можуть повністю адаптуватися в сучасній молодій родині. Нові традиції є загальним надбанням нашого часу. Але є такі традиції, які ніколи не втратять своєї актуальності, тому що в своїй основі відповідають вимозі постійно сприяти зміцненню сімейно-родинних стосунків на засадах добра, любові, взаєморозумінні, взаємоповаги і готовності, в разі необхідності прийти на допомогу іншим [13].

Давньою доброю традицією можна вважати традицію залучення дітей до обговорення та аналізу всіх сімейних питань. У деяких сім'ях стало звичним за спільною вечерею з дітьми обговорювати події минулого дня, обмінюватися враженнями, ділитися переживаннями, обговорювати плани найближчого майбутнього [6]. Традицією можуть бути незвичайні зустрічі дня народження або нового року, спільні поїздки на природу, суботні родинні обіди, щовечірні читання, регулярні відвідування культурно-дозвіллевих заходів, коли для всіх членів сім'ї зустріч з родиною стає найочікуванішою подією тижня.

Як показує практика, надзвичайно складно формувати сімейну традицію з дорослими дітьми, які вже мають певне усталене загальне ставлення до сім'ї. Натомість, в молодих сім'ях батьки вільні показати дитині всю красу оточуючого світу, оповитого любов'ю, і сформувати надійну життєву позицію протягом усього життя. Як правило, маленька дитина сприймає світ очима дорослих, батьків. Саме вони формують дитячу картину світу з першої зустрічі зі своїм малюком, вибудовуючи для нього світ дотиків, звуків, зорових образів, згодом навчають першим словам, передають своє ставлення до навколишнього світу. Те, як дитина буде опозиціонувати себе в житті, налагоджувати соціальні зв'язки – цілком і повністю залежить від батьків. Життя може представлятися їй захоплюючою подорожжю, а може бачитися невдячною, нудною та вкрай важкою працею [6].

Як відомо, багато старих сімейно-побутових звичаїв та традицій мають споконвічне морально-естетичне значення. В етнографічній літературі знаходимо багато інформації про раннє залучення дітей до праці і розподіл її відносно статі та вікової категорії. Згідно з цими даними діти за ступенем зайнятості у виробничій діяльності поділялися на три категорії: перша – від народження до двох – трьох років (особлива матеріальна опіка дорослих), друга – від трьох до 14-ти років (готували до ативногожиття у сім'ї та громаді), третя кагорта – від 14 до 17 – 18 років – «готова робоча сила». А розподіл праці за статтю розпочинався приблизно з 7 до 11 років [9, 75].

Прикладом раннього залучення дітей до праці є свідчення того, як у середній смузі Росії батько саджав 6 – 7 літню дитину верхи на коня і віз по селу в поле. Спочатку маля було в ролі їздового (водило коня), а з часом ставало за плуг. Діти зранку виганяли худобу на паству і долучалися до виконання іншої нескладної роботи. Очевидно, що ці сімейно-побутові традиції формувалися не лише під впливом економічної необхідності, а й виступали найдієвішим засобом виховання працьовитості, загартування та фізичного розвитку. У підростаючого покоління формувалися відповідні моральні якості, зокрема повага до праці та її результатів. Зростання матеріального добробуту та розвиток побутової техніки зменшили значення об'єктів посиленої дитячої праці, як наслідок – згасання сімейно-побутових традицій з тенденцією до зниження дитячої працьовитості [4].

Важливу роль відіграють сімейно-побутові традиції у формуванні ідейно-моральних якостей людини, які розвиваються в основному шляхом колективної участі в подіях сімейного значення й організації дозвілля як у родині, так і поза нею. Значну роль у духовному житті сім'ї відіграють традиційні свята як загальнодержавні, так і сімейні: народження дитини, повноліття, весілля, дні народження, срібне та золоте весілля тощо. Щоправда, ставлення до подій загальнонародного значення в родинях різняться: в одних родинях стало традицією дарувати один одному пам'ятні подарунки, в других – ретельно готуватися до святкового застілля, а в третіх – організовувати спільний культурний-дозвіллевий відпочинок. Загальною традицією стало привітання з нагоди державного чи релігійного свят своїх друзів, родичів чи добрих знайомих. Виховний ефект дотримання цих важливих традицій залежить від морально-естетичного колориту [4].

Як складова морально-етичної культури важливе значення мають традиції спілкування і взаємин у родині. У будь-якій сфері конкретними формами моральних відносин є взаємна турбота, допомога, підтримка, взаємна повага, довіра, щирість, вдячність, великодушність, співучасть, співпереживання, любов і вірність. В межах сім'ї засвоюється близько 60% усього обсягу етнокультурної інформації, яка потім являється основою для етнічної самоідентифікації особистості [2, 259].

Підкреслимо, що значний вплив на становлення інституту сімейних традицій мають етнокультурні та соціокультурні особливості кожної країни, народу, нації, етносу. У багатонаціональних країнах вони один одного доповнюють, збагачують, дають поштовх до формування розумного режиму життя з певними правилами та звичками, які в подальшому стають постійними, звичними, простими і виконуються майже автоматично. Різні форми накопичення, збереження і збагачення традицій, духовного та інтелектуального потенціалу нації є унікальним внеском кожної нації до загальнолюдської цивілізації [13].

Як показує практика, в кожній родині виробляється свій неповторний і власний тільки їй стиль і характер взаємостосунків, а якщо він набуває рис стабільності, то певні взаємини перетворюються на звичні і традиційні.

Вміння спільно переживати успіхи та невдачі кожного члена родини, надавати моральну і практичну допомогу в разі потреби є невідемним елементом сімейного морально-побутового укладу, без якого не може сформуватися висока моральна культурна особистість [4].

Отже, сімейні традиції є важливим компонентом національної культури, що поєднує традиційний та новітній досвід виховання морально-етичної поведінки молодого покоління в родинному середовищі і відображає специфічні норми, правила, унікальні для кожної конкретної сім'ї, та загальнонаціональні характеристики, які є втіленням багатовікового досвіду української сімейної етнопедagogіки. Кожна сучасна українська сім'я репрезентує національні традиції тою мірою, в якій вони присутні в реальному сімейному бутті й свідомо використовуються батьками для формування у своїх дітей духовного світу з високими моральними цінностями працелюбства, поваги до старих, любові до рідного краю.

Література

1. *Бабенко Н.Б.* Інтеграція родинних традицій, свят і обрядів у форми культурогенної життєдіяльності сучасної сім'ї / Надія Борисівна Бабенко // Український соціум: Науковий журнал. – 2005. – № 1(6). – С. 72-82.

2. *Бабенко Н.Б.* Українська сім'я: традиції, проблеми, розвиток родинного відпочинку / Бабенко Надія Борисівна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць: [у 2 ч.]. Частина II. – Вип. 3. – К., 1999. – С. 252-260.

3. *Безклубенко С.Д.* Мистецтво: терміни та поняття. Енциклопедичне видання: [у 2 т.] / Сергій Данилович Безклубенко. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – Т. 2 (М-Я). – 256 с.

4. *Бочелюк В.Й.* Дозвіллезнавство: навч. посіб. / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.

5. *Вечерок Т. В.* Сімейні традиції у формуванні моральних цінностей старшокласників: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. пед. наук: спец.13.00.07 / Тетяна Василівна Вечерок. – Луганськ, 2006. – 20 с.

6. *Вовкобой І.М.* Виховне значення сімейних традицій на сучасному етапі розвитку суспільства / І.М. Вовкобой // Вісник СевНТУ: [зб. наук. праць; ред. Є.В. Пашков]. – Севастополь: СевНТУ, 2011. – Вип. 124. – С. 42-46.

7. *Гайдученко Ю.О.* Роль етнічних традицій у сімейному вихованні / Ю.О. Гайдученко // Науковий вісник Мелітоп. держ. пед. ун-ту ім. Богдана Хмельницького. – (Серія «Педагогіка»). – 2011. – № 6. – С. 308-314.

8. *Єнтіс Л.С.* Традиції, звичаї та обряди як складові духовного життя людей / Л.С. Єнтіс // Питання культурології: [міжвід. зб. наук. ст. / ред. О.Г. Миронюк]. – К.: КДУКіМ, 1997. – Вип.15. – С. 163-165.

9. *Махмадамінова Г.А.* Традиції сімейної соціалізації в рамках української ментальності / Г.А. Махмадамінова // Грані: [зб. наук. праць]. – Дніпропетровськ, 2002. – № 2 (22). – С. 71-76

10. Молода сім'я в Україні: Державна доповідь про становище молодих сімей в Україні (за підсумками 2008 – 2009 рр.) / Міністерство України у справах сім'ї, молоді та спорту, Державний інститут розвитку сім'ї та молоді. – К., 2010. – 153 с.

11. Родинна педагогіка: навч.-метод. посібник / А.А. Марушкевич, В.Г. Постовий, Т. Ф. Алексеєнко та ін. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – 216 с.

12. *Стельмахович М.Г.* Українська родинна педагогіка: навч. посіб. / М.Г. Стельмахович. – К., 1996. – 286 с.

13. *Федяєва В.Л.* Культура, освіта, традиції у сімейному вихованні як об'єкти наукових досліджень / В. Л. Федяєва : [зб. наук. праць; ред. Є.С.Барбіна]. – Херсон: Видавництво ХДУ. – (Серія «Педагогічні науки»). – 2005. – Вип. 39. – С. 10-14.

ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ МОРАЛІ

У статті зроблена спроба простежити логіку розвитку різних методологічних підходів до проблеми генези моралі, що існували в історії етики. Ця логіка, включена в певні теоретичні схеми і концепції, дозволяє подолати методологічну обмеженість і неспроможність деяких теорій у рамках культурології.

Ключові слова: мораль, протомораль, протозвичай, етика.

В статті предпринята попытка проследить логику развития различных методологических подходов к проблеме генезиса морали, существовавшие в истории этики. Эта логика, включена в определенные теоретические схемы и концепции, позволяющая преодолеть методологическую ограниченность и несостоятельность некоторых теорий в рамках культурологии.

Ключевые слова: мораль, обычай, нравственность, этика.

The article attempts to trace the logic of the different methodological approaches to the problem of the genesis of morality that existed in the history of ethics. This logic is included in some theoretical schemes and concepts, which allows to overcome the methodological limitations and the failure of some of the theories in the framework of cultural studies.

Key words: moral, custom, morality, ethics.

Проблеми сучасного суспільства, що характеризують соціально-культурну ситуацію в нашій країні, проявляються в кризі культури, національних відносин, у сфері політики і економіки, у сфері освіти і виховання. Ці проблеми намагаються тою чи іншою мірою розв'язати представники різних наук. На сторінках наукових видань проходять дебати і пошуки нових парадигм, вироблення нових, що відображають сучасну ситуацію, категорій. Думається, що більшою мірою цей пошук буде успішним у рамках культурології. Дана наука, синтезуючи в собі досягнення багатьох наук, виробляючи загальний «знаменник» у вивченні культури, виявляючи загальне і специфічне в розвитку культури різних народів, в силу своєї поліфункціональності і евристичності, представляє широкі можливості для наукової діяльності та наукових узагальнень.

Незважаючи на значні успіхи науки в теоретичному моделюванні окремих сторін та етапів процесу генези моралі, досягнуті в останні кілька років, цілісної теорії походження моралі ще немає. Тому, на наш погляд, плідним внеском у розвиток цієї теорії стало б створення системи, яка розкриває механізм поетапного розвитку моралі. Основна мета роботи бачиться в спробі синтезувати різні аспекти сучасних наукових уявлень про механізм походження моральності в цілісній концепції генези моралі. Для рішення цієї задачі потрібно відтворити, спираючись на сучасний науковий матеріал, як «об'єктивну» діалектику історичного руху феномена моралі в момент його зародження, так і «суб'єктивну» діалектику розгортання проблеми походження моралі в історичних типах філософсько-етичних систем минулого і сьогодення.

Основна мета даної роботи конкретизується в задачі критичного аналізу методологічних засад і змісту концепцій генези моралі в історії етичної думки.

Новизна наукового дослідження визначається насамперед методологічним підходом до проблеми генези моралі, прагненням розкрити об'єктивні закономірності зародження, розвитку і саморуху феномена моралі.

Слід зазначити, що проблеми народної моралі на теоретико-методологічному рівні у розробку основних понять і принципів культурології внесли значний внесок такі дослідники як С. Арнольдів, А. Арутюнов, А. Байбуурин, Ю. Бромлей, М. Мид, Н. Наумова, Є. Соколов, К. Чистов, А. Флієр, С. Безклубенко, О. Курочкін, Б. Попов та інші.

У сучасній, зокрема етично-культурологічній літературі є різні підходи до вирішення конкретних питань походження моральності. Зазвичай в оглядах виділяють п'ять-шість, а то й більше таких теоретичних позицій, але не всі вони були повною мірою самостійними, так чи інакше примикаючи до двох осьових концепцій, які, у свою чергу, сходили до кантіанської або гегелівської традиції. Перша може бути названа (звичайно, умовно) історико-генетичною, функціональною, а друга – історико-системною, структурною.

Російські вчені А. Шишкін, В. Зибковець, Д. Валєєв у змістовному аналізі «моралі» родового ладу спиралися на уявлення про моральність як сукупність простих правил, норм поведінки людей, що регулюють їх відношення один до одного, класу, держави тощо. Ці автори пов'язують походження моралі з епохою первісного людського стада. У силу цього сформована людина (олдовайська людина, пітекантроп, синантроп, неандерталець) розглядається як така, що вже має зачатки моральної регуляції (протозвичай, протомораль). «... Якщо олдовайська людина була представником несформованого людства, то правомірно було б, на наш погляд пов'язувати початковий етап моральності з цим періодом», – стверджує Д. Валєєв у роботі «Походження моралі» [3, 85]. На думку російського вченого Т. Мехеда, ця концепція має свої хибності, оскільки «генезис моралі позбавляється своєї власної логіки і специфіки, розчиняється в походженні людського суспільства взагалі» [7].

На початку 70-х рр. була висунута «еволюційно-генетична» концепція генези моралі. В. Ефроїмсон [12], Б. Астауров [2], Т. Топилина [10] сходяться на думці, що безпосередньою передумовою моралі була біологічна спадковість. Вчені дійшли висновку, що «соціальна поведінка» не є унікальною рисою людини і має генетично закріплені механізми. Мораль при цьому зводиться до якоїсь сукупності почуттів альтруїзму, набору елементарних, емоційно забарвлених норм поведінки. Для еволюційно-генетичної концепції характерне переміщення понять, запозичених з етології, в сферу соціології. Дана концепція неодноразово піддавалася критиці в науковій літературі. Генетики-еволюціоністи Р. Левонтін, С. Гулд, Ф. Добжанський відзначали, що прояв редуціонізму соціобіологів помічав, по-перше, в абсолютизації ролі пристосування як головного чинника біологічної еволюції і, по-друге, в абсолютизації генетичних факторів у поведінці людини і вищих тварин.

М. Дубінін, Г. Царегородцев, Т. Карсаєвська, В. Кремянський, М. Нестурх, Я. Рогінський, М. Левін визначали людину як біосоціальну істоту, а суспільство – як суто соціальну систему, в якій біологічні відносини зайняті виробничими відносинами. Зокрема, вони вважали, що в суспільстві подолана дія природного відбору і відзначали, що організм людини повинен мати специфічні біологічні риси, для того щоб виконувати соціальні функції. В якості таких біологічних особливостей називали: біологічні потреби, предмети, яких не існує в середовищі в готовому вигляді, складну психічну діяльність, високу роль прижиттєвого навчання, пізнє дозрівання мозку в постнатальний період. П. Гальперін, Є. Білоусов ототожнювали біологічне з інстинктивною діяльністю і вважали її повністю перебореною свідомою діяльністю людини. В. Ефроїмсон, навпаки, вважав, що ряд соціальних інстинктів повинні бути у людини сильніше, ніж у інших живих видів.

Теоретично спроможною і методологічно зрілою являється концепція генези моралі, в якій головною умовою становлення моралі є виникнення суперечності між особистістю і суспільством, поява якої відноситься до історичної епохи родового суспільства. Ця концепція має низку незаперечних переваг: походження моралі ув'язано з даним протиріччям таким чином, що розвиток моралі виступає як саморух, саморозвиток. Крім того, в ній виділено етапи становлення особистості – від майже повної злитості з навколишнім середовищем – до усвідомлення людиною своєї індивідуальності. А. Гусейнов, О. Дробницький обґрунтовано вважали, що генеза моралі не збігається з походженням людського суспільства, а відноситься до епохи розкладання родоплемінного суспільства, а до того часу – критичного ставлення до суцього – до звичайних норм поведінки.

Історико-генетична концепція природи моралі націлена на виявлення максимально загальних, і в цьому сенсі родових ознак морального феномена. Дослідницькі результати знаходяться в процесі порівняльного аналізу всіх видів регулятивної активності (економічної, організаційно-адміністративної, політико-правової, за звичаєм). Тим самим мораль відразу ж зараховувалася до відомства соціальної регуляції і тому розглядалася як різновид суспільної дисципліни, як форма або «лінія» соціального контролю.

Досягнення досліджень, орієнтованих на історико-генетичну концепцію, добре відомі вітчизняній науковій громадськості. Разом з тим, критика виявляє в ній і слабо захищені моменти. Так, більше уваги в ній приділяється вивченню індивідуальної, ніж суспільної моральної свідомості; описуючи процедуру морального методу регуляції поведінки, дана концепція залишає в тіні ряд питань принципової важливості: як, яким чином у діючої особи виникає прагнення до морального способу життя, вдосконалення, прагнення до безкорисливих вчинків, як при цьому відбувається розвиток вимог суспільної дисципліни? Взагалі практична діяльність стосовно моралі виявляється чимось зовнішнім, не більше ніж додатком самоцінних сил.

В історико-системній моделі [9] мораль розглядається як унікальний спосіб духовно-практичного освоєння світу людиною, який здійснюється в логіко-рефлексивній, емоційній і підсвідомій формах за допомогою дихотомічного сприйняття всієї соціальної реальності шляхом кваліфікації її фрагментів як добра і зла. Визначення моралі виробляється з неї самої, а не так, як у першій концепції –

через позаморальні моменти. В історико-системній інтерпретації моралі акцент робиться на зближення соціального та індивідуального, суспільного і особистого, утилітарно-прагматичного (і навіть праксиологічного) і власне ціннісного. Духовно-практичне освоєння світу означає, з одного боку, затвердження «людського» в соціумі, а з іншого, утвердження суспільної сутності людини моральної соціалізації, шляхом морального виховання як серцевини виховання (у цьому сенсі людина знаходиться поза суспільством і «виховує» суспільство не меншою мірою, ніж суспільство виховує її). Інакше кажучи, обґрунтовується ідея невнесення моралі в індивідуальне, її іманентності людини як істоті громадській. Стає очевидним, що друга модель виключає уявлення про мораль як форму суспільної свідомості. Вона проводить лінію на визнання моралю властивості єдиної людської життєдіяльності, а також складовою духовно-практичного «виробництва людини». У фундаментальному розрізі вона вже не просто «відображає» дійсність, а й проникає в неї як наскрізний елемент суспільної практики.

Виходячи з очевидного для сучасної науки факту нетотожності соціальної регуляції лише до моральної (різною як за змістом, якістю і часом появи сфери соціальної організації) висувається завдання знайти передумови становлення моралі, доповнюючи уявлення про провідну і єдину роль трудової діяльності у генезі моралі.

За цією концепцією початок становлення моралі визначається періодом, що збігається з періодом переходу до родоплемінного суспільства і синкретичної соціальної регуляції.

Розглядаючи родоплемінний лад як «колиску» генези моралі, можна виділити, в рамках родового ладу, ряд етапів, перехідних сходинок – від повного панування синкретичної соціальної регуляції (монозвичая) до періоду його функціонального безсилля, наростаючого розпаду і остаточного краху. Це дозволяє на одному з етапів руху архаїчної соціальної регуляції зафіксувати утворення початкової праморальності. Саме з цього моменту історії починається власне генеза моралі. Зазначимо унікальність соціальної регуляції родового суспільства, оскільки за формою вона – традиційна, за змістом – синкретична, а за обсягом збігається з первісною культурою.

Найважливішим фактором формування перших моральних норм слугує усвідомлення людиною своєї родової сутності. Саме тому первісне людське стадо не було строго локалізованим і замкнутим утворенням, воно порівняно легко розпадалося, але і без особливих труднощів створювалося. Як пише В. Алексєєв: «Лабільність структури стада, її рухливість, відсутність суворої регламентації взаємин між особами, свобода і лабільність в організації нових зв'язків – все це сприяло пробиванню генетичних бар'єрів, їх плинності, зміні в просторі й часі» [1, 36-37].

Передумовою усвідомлення людиною своєї родової сутності було впізнавання собі подібних. Усвідомлення людиною своєї родової сутності йшло в двох напрямках. По-перше, людина поступово усвідомлює свою приналежність до певного колективу (первісного стада), а по-друге, вона приходять до усвідомлення своєї приналежності до людського роду. І те, й інше вже мало місце в рамках первісного стада.

На наш погляд, першою формою загальнозначущих стосунків людини стало її ставлення до колективу, до колективних потреб та інтересів. Ймовірно, що первісне усвідомлення в необхідності спільної життєдіяльності були першими моральними уявленнями, що стали формою вираження загальних (колективних) інтересів. Суспільні (колективні) інтереси, даючи зміст першим моральним нормам і першим розумовим операціям, виступали в якості загальнозначущих стосунків.

Нам видається, що стосовно первісного стада було б доречніше говорити про універсальні «правила життя», а не про правила моралі. Колективна свідомість цієї епохи була по суті синкретичною, тобто «мораль» того часу була злита, вписана в архаїчний звичай, не мала своєї власної основи розвитку, що відбилося у відсутності поняття моральності і уявлень про моральність. Альтернативність моралі, була мінімальною. Вона в кращому випадку виступає у формі «або-або» (добро чи зло). Імперативність норм мала односпрямований характер – від колективу до індивідуума. Якщо ж ці правила життя сучасні дослідники і називають мораллю, то це лише означає, що до обсягу поняття моральності вони включають дуже широкий спектр явищ.

У прихованій формі в міфах, легендах містилися спроби пояснити джерело «правил життя», тобто архаїчного синкретичного звичаю. Перші згадки про витоки добра зустрічаються в Рігведі – найдавнішій пам'ятці індійської культури. Гімн на честь бога Індри – творця сонця, ранкової зорі, руху і вогню говорить: «Дві комори добра: чорна ніч і ранкова зоря слідують за тобою ... » [8]. В іншому місті Індра називається «носієм добра».

В перших міфах ще не існує поняття моралі, а отже, є тільки поняття-слова «вдача», «звичай», які або зводили його до окремих моральних понять (добро і зло), що двояко відповідає на питання про походження моралі, які виходили з релігійних уявлень, або ж давали природне пояснення її походженню [3, 14].

Міф зберігає свою роль важливого гносеологічного інструменту і в епоху античності, «постановка проблеми походження моральності в рабовласницькому суспільстві так чи інакше була пов'язана з релігійно-міфологічними і наївноматеріалістичними уявленнями» [3, 14].

Звернемося до аналізу розуміння древніми «проблеми походження моралі». Для позначення моральної сфери вживалися такі поняття: *mores*, *morales*. Всі вони описували приблизно одне й те саме коло явищ, яке мало вельми багатозначний зміст: порядок, закономірність, звичай, життєві правила, канонічна істина, навіть правила граматики. Як бачимо, «специфічно моральний відтінок ще не виділяється з тих паралельних значень, які мають на увазі психіку індивіда або загальну прийнятну поведінку» [3, 14].

У той же час науки, що займається моральними і тільки моральними феноменами, поняття, що відображає лише моральну сферу життя давньогрецького суспільства, не було, але вже існувало «вчення про буття» (антична натурфілософія), що включало в себе елементи загального уявлення про належне, правильну поведінку. У свою чергу, поняття, які лише в далекому майбутньому стали відображати саме моральні феномени, в епоху античності включали в себе цілий ряд характеристик, які не мають майже нічого спільного з моральними [6,

18-17]. Так «доброчесність» трактується дуже широко – «як організація зовнішнього і внутрішнього життя людини, включаючи в себе не тільки всі, власне, громадські та духовні функції людини, а й тілесно-біологічні, психофізіологічні відправлення організму» [6, 26].

Для позначення справедливості, наприклад, було два близьких поняття – «арете» і «дике», але і ці поняття не мали сучасного значення. Так, «арете», крім справедливості, позначало також розум, багатство, родовитість. Словом «дике», крім перерахованих значень, позначали ще традицію, закон, ритуал, правила життя. Сфера «звичаїв, справедливості і чесноти ще не усвідомлюється як специфічно суспільна, унікально людська сфера» [6, 25]. Найчастіше вона розглядалася як проекція космічного порядку. Наприклад, Емпедокл, відтворюючи будівлю всесвіту, крім води, повітря, вогню і землі, асоційованих ним з богами грецької міфології, називає також дві антагоністичні сили – Любов і Ворожнечу. Любов – космічна причина єдності і добра. Ненависть – причина безлічі і зла [11, 167].

Відповідно, проблеми генези моралі не існувало, по-перше, як проблеми (не було спеціальної науки, в рамках якої емпіричні питання могли набути статусу проблеми), по-друге, як проблеми походження моралі (не була окреслена не лише специфічна сфера моральності, а й сфера соціального, що протистоїть природному). Розглядалося питання про джерело і природу речей: космосу, соціального устрою, звичаїв, ремесел тощо, поставлене у рамках загального натурфілософського вчення про буття.

Розглядаючи погляди Демокріта, Епікура, Лукреція Карра, Д. Валеев стверджує, що саме з цими іменами пов'язана в античному світогляді матеріалістична по суті концепція походження моралі, що має «договірний» характер, при цьому він посилається на наступний уривок:

Загального блага... не було і у взаєминах,
Були звичаї їх і закони всім відомі [5, 137].

Під впливом умов життя, говорить Демокріт, люди навчилися жити в згоді один з одним:

Правда, досягти не можна було всюди згоди, але, все ж,
Добра частина людей договори дотримувала непорушно,
Інакше весь людський рід вже тоді б припинився
І не могли б до сьогодні покоління його розмножуватися ... [5, 139].

Демокріт говорить тут саме про зачатки моралі, а не про генезу звичаю і закону, як самостійного історичного розвитку людства від тваринного стану до культурного, цивілізованого. Саме через важку нужду і труднощі люди, використовуючи свою спостережливість, створили ремесла, науки, мистецтва. «Шляхом наслідування ми навчилися від павука ткацтву і шиттю, від ластівки – будівництва будинків, від співочих птахів – лебедя і солов'я – співу» [4, прим. 559]. Закони та звичаї також створені людьми – боги тут ні при чому. Під звичаєм і законом, створених з волі людей, Демокріт мав на увазі зачатки моралі.

Говорячи про природне походження моралі Демокріт виводив її з вимог договору. Думка про договірне походження моралі була вдалою, оскільки вона була вільна від релігійно-ідеалістичного світорозуміння. Звичай, закон, чесноти мають,

таким чином, єдине джерело і причину існування – договір людей. Можна припустити, що Демокрит розглядав синкретичну єдність форм соціальної регуляції і дотримувався уявлення про договірний характер джерела існування цілісного феномена соціальної регуляції, тільки натякаючи на мораль в сучасному розумінні.

Традицію договірного походження моралі після Демокріта відстоювали софісти, зокрема Епікур, у якого те, що ґрунтується на договорі, вважається природним. «Справедливість, що походить від природи, є договір про корисне з метою не шкодити один одному і не терпіти шкоди» [3, 18]. Етика Епікура, що вважала метою життя задоволення окремої людини, логічно цілком ув'язувалася з договірною теорією походження моралі, бо ідея договору в якості передумови повинна мати роз'єднаність людей, протиставлення їх інтересів.

Особливістю античної філософії з питання про походження моралі є об'єднання ідей божественного походження моральності з ідеалістичними уявленнями. Проведений короткий аналіз етичних поглядів античності з питань щодо витоку моралі дозволяє виділити два напрямки: релігійно-ідеалістичний і наївно-матеріалістичний.

Отже, методологічним підґрунтям розгляду моральних явищ слугує положення про те, що мораль є специфічною формою відображення суспільного буття людей, що моральні уявлення виражають економічні і соціально-політичні умови життя суспільства, що, нарешті, мораль виникла з необхідності регулювання поведінки людей.

Література

1. *Алексеев В. П.* Возникновение человека и общества / В.П. Алексеев // Первобытное общество. Основные проблемы развития; [наук. Ред. А. Першиц]. – М., 1975. – 288 с. – С. 36-37.
2. *Астауров Б. Л.* Наследственность и развитие: избранные труды / Б. Л. Астауров; [отв. ред. П. Ф. Рокицкий]; АН СССР, Ин-т биологии развития. глав. – М. : Наука, 1974 . – 359 с. : 1 л. портр., рис., табл. – Библиогр. в конце глав .
3. *Валеев Д. Ж.* Происхождение морали / Д. Ж. Валеев; [под ред. докт. филос. наук Ф. Б. Садыкова]. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1981. – 167 с.
4. *Лурье С.Я.* Демокрит (тексты, переводы, исследования) / С.Я. Лурье. – М., 1970. – 664 с.
5. Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности; [под ред. Г. К. Баммеля]. – М., 1935. – 667 с.
6. *Дробницкий О.Г.* Понятие морали / О.Г. Дробницкий. – М.: Наука, 1974. – 386 с.
7. *Мехед Т.Г.* Исторические этапы происхождения морали: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филос. наук / Т.Г. Мехед. – М., 1984. – 23 с.
8. Ригведа: Мандалы I-IV; [пер. и подготовка издания Т.Я. Елизаренковой; отв. ред. П.А. Гринцер]. – М.: Наука, 1999. – 768 с. Мандала III: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_769.htm – Название с домашней странички Интернета.
9. *Титаренко А.И.* Структуры нравственного сознания: Опыт этико-философского исследования / А. И. Титаренко. – М.: Мысль, 1974 . – 278 с.
10. *Топилина Т.Д.* Проблема биологических основ нравственного сознания / Т.Д. Топилина // Философия пограничных проблем науки. – 1975. – Вып. 7.
11. *Чанышев А.Н.* Курс лекций по древней философии: учеб. пособие для филос. факульт. и отделений ун-тов / А.Н. Чанышев. – М.: Высш. шк., 1981. – 374 с.
12. *Эфроимсон В.П.* Генетика этики и эстетики / В.П. Эфроимсон. – СПб.: «Талисман», 1995. – 288 с.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФУНКЦІЙ СІМ'Ї В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У статті розглянуто трансформаційні процеси функцій сучасної української сім'ї, проаналізовано їх класифікацію та розкрито суть кожної з них. Особлива увага відводиться репродуктивній, освітньо-виховній, господарсько-побутовій та дозвіллевій функціям сім'ї.

Ключеві слова: сім'я, родина, функції, суспільство, шлюб, виховання, культура.

В статье рассмотрены трансформационные процессы функций современной украинской семьи, проанализированы их классификацию и раскрыта суть каждой из них. Особое внимание отводится репродуктивной, образовательно-воспитательной, хозяйственно-бытовой и досуговой функциям семьи.

Ключевые слова: семья, род, функции, общество, брак, воспитание, культура.

The article is devoted analyses transformation process functions contemporary Ukraine family, analysis her classification and unfold essence each from her. Especial attention give reproduction, education-upbringing, housekeeping-way of life and leisure functions of family.

Key words: family, functions, society, marriage, upbringing, culture.

Для кожної людини сім'я є початком всіх початків, невід'ємним осередком суспільства. Жодна нація, жодне цивілізоване суспільство не обходилися без сім'ї. Хороші стосунки між чоловіком і дружиною були і є надійними підвалинами сімейного благополуччя, які сприяють успішному вихованню батьками своїх дітей, взірцем для них.

Зарубіжні науковці неодноразово ставили питання про кризу інституту сім'ї, передбачали навіть у майбутньому його зникнення. Проте люди живуть, як і жили, в сім'ї, щоправда, змінюється її структура як малої соціальної групи та виконання нею функцій. Сім'ї зменшуються, є чимало сімей, які склалися внаслідок другого (третього) шлюбу. Проте важливо, що шлюб, як і раніше, має високий престиж, люди не бажають жити наодинці.

Настанови на задоволення різних потреб сім'ї визначають її функції, тобто потреби сім'ї є спонукальними мотивами для її функціонування, поведінки, життєдіяльності. При цьому потреби, які систематично задовольняються, втрачають свою актуальність, а потреби, які ще не задоволені, виходять на перший план.

Сім'я як соціальний інститут виконує ряд соціальних функцій, пов'язаних з дітонародженням, освітою та вихованням дітей, веденням домашнього господарства та проведенням вільного часу, створенням умов для духовного спілкування та зняття емоційної напруги тощо.

Функції сім'ї можна охарактеризувати як набір історично-обумовлених видів діяльності, роль і значення кожного із яких на даному етапі розвитку сім'ї неоднакові. Тому співвідношення функцій сім'ї історично можливе, а деякі з них сьогодні стали надбанням минулого. Наприклад, колись навчали дітей та лікували хворих у домашніх умовах, нині ці функції взяли на себе відповідно заклади освіти та лікувальні установи.

Досить актуальним є те, що соціальні функції сім'ї є віддзеркаленням не тільки внутрішньо-сімейних зв'язків, відношень і потреб, а й результатом двобічного взаємозв'язку «суспільство – сім'я» та «сім'я – суспільство».

Метою даної статті є дослідження трансформації функцій сім'ї в сучасному соціокультурному просторі. Відповідно в роботі визначені конкретні **завдання**: проаналізувати наукові джерела з зазначеної теми, дослідити соціальні та індивідуальні функції сім'ї, визначити основні та додаткові функції, особливу увагу спрямувати на дослідження репродуктивної, освітньо-виховної, господарсько-побутової та дозвілдової функцій сім'ї.

Об'єктом дослідження є функції сім'ї, **предметом** – трансформація функцій сім'ї в сучасному соціокультурному просторі.

Проблемам виконання функцій сім'єю на сучасному етапі присвячено чимало досліджень зарубіжних та вітчизняних учених, зокрема роботи Н. Б. Бабенко, В. Я. Берези, Ю. В. Василькової, В. Г. Городяненка, Г. В. Дворецької, І. В. Зайченка, Н. В. Кузьменко, Т. В. Кравченка, Н. Я. Соловйова, В. М. Пічі, М. О. Ричкова, А. Г. Харчева, Т. М. Яблонської та інших.

Дослідники вважають, що функції відбивають історичний характер зв'язку між сім'єю і суспільством, динаміку сімейних змін на різних історичних етапах. Сучасна сім'я втратила багато функцій, що цементували її в минулому: виробничу, охоронну, освітню тощо. Однак частина функцій є стійкою до змін, тому їх можна назвати традиційними.

У науковій і публіцистичній літературі широко розповсюджена точка зору, згідно з якою система соціальних функцій сучасної сім'ї має такі складові: функція дітонародження (репродуктивна), виховна (соціалізація), господарсько-побутова та економічна, виробнича та організація дозвілля (рекреаційна). Деякі науковці виділяють самостійні або додаткові функції: комунікативну (спілкування), регулятивну (регулювання відносин між членами сім'ї), феліцітологічну (стремління до особистого щастя) тощо.

Зацікавленість суспільства в існуванні сім'ї стає зрозумілою, якщо дослідити функції, які вона виконує у суспільстві. Оскільки сім'я змінюється разом із суспільством, змінюються і її функції. Розглянемо головні з них.

Репродуктивна функція сім'ї (дітонароджувальна) – цілісність сексуальної потреби, що забезпечує продовження роду, і любові як вищого почуття унеможливорює відмежування одне від одного. Соціальне значення її полягає у забезпеченні біологічного відтворення суспільства, індивідуальне – у задоволенні потреби людини в дітях.

На даний час репродуктивна функція виконується сім'ями неефективно. Важливими чинниками зниження народжуваності в Україні були і залишаються низький матеріально-економічний рівень родин і незадовільні житлові умови, особливо в сім'ях, які мають двох і більше дітей. Сприяє її зниженню також нерозв'язаність екологічних проблем, загострених Чорнобильською катастрофою.

Поліпшення санітарно-гігієнічних умов життя і розвитку охорони здоров'я значно знизив смертність, радикально трансформував структуру захворювань, які спричиняли смерть. З цього часу потреба в постійно високій народжуваності і багатодітності, які б компенсували високу смертність, стала не такою актуальною для самозбереження людства. Пом'якшилося ставлення до дошлюбних і позаш-

любних стосунків, процедури розлучення тощо. В індивідуальних уявленнях про сім'ю починає переважати орієнтація на сексуальне партнерство, товаришування, на домашню кооперацію співіснування. Бажання стати матір'ю (батьком) відійшло на задній план, народження однієї дитини стало даниною одруженню, побутовому конформізму. Одночасно розростаються позасімейні орієнтації, розширюються можливості для мінімізації кількості дітей у сім'ї аж до бездітності.

Дуже важливою функцією інституту сім'ї, зв'язаною з репродуктивною функцією, являється **освітньо-виховна (соціалізацій)**, що полягає у вихованні, навчанні і догляді за дітьми, їх соціальному захисті. Її реалізація відбувається через цілеспрямований вплив на людину з метою формування певних моральних і фізичних якостей, звичок, навичок, установок, цінностей, прищеплення відповідних взірців і норм поведінки, підтримання культурної безперервності суспільства, задоволення потреб у батьківстві та самореалізації в дітях. Вона включає в себе передавання дорослими членами сім'ї (матір'ю, батьком, іншими членами сім'ї) дітям нагромадженого досвіду, формування у них поглядів на життя, моральних, правових та етичних норм і правил поведінки, загальної культури, громадської і пізнавальної активності, прищеплення почуття громадянства.

Не зважаючи на оновлену систему суспільного виховання, сім'я, як і раніше, залишається основним середовищем життєдіяльності дітей, первинною ланкою соціалізації дитини, підготовки її до самостійного життя і формування особистості, її життєвої позиції. Адже в сім'ї в перші роки життя дитини закладається фундамент основних якостей людини. Батьки, сім'я в цілому (часто того не помічаючи) виробляють у дітей комплекс базових соціальних цінностей, установок, потреб, інтересів і звичок.

Сімейне виховання – виховання у дітей високих ідеалів, здавна властивих українській родині, і тому вони можуть вважатися основними регуляторами вітчизняної етнопедагогіки. Цими ідеалами є: ідеал сім'ї, ідеал праці, ідеал духовності, ідеал громадянства [2, 55].

Як зазначає український науковець Т. В. Кравченко, проведені дослідження засвідчили загалом правильне розуміння батьками сутності процесу виховання. Відповідаючи на запитання анкети, близько 35% дорослих членів сімей зазначили, що вони намагаються приділяти дитині якомога більше уваги, але на це в них не завжди вистачає часу. На думку 42% батьків і матерів виховувати дітей віком 16 – 17 років дуже важко, «адже в них є вже свої уподобання», «вони не звертають уваги на батьківське слово, на все в них є своя думка»; 21,5% респондентів переконані, що в них немає непорозумінь з дітьми, тому що ті «завжди слухаються», «їх легко виховувати – щось сказав і знаєш, що все буде виконано» [3, 101].

Можливості реалізації виховної функції сім'ї сьогодні украй обмежені через зниження загального культурно-освітнього рівня більшості населення. З огляду на те, що освіта зараз втратила свою цінність, що справжні світові культурні здобутки не є доступними для більшості людей, батьки не в змозі належно виховувати дітей. Натомість вони покладають надію на школу, а школа погоджується надати додаткові послуги тільки за додаткову оплату.

Виконуючи виховну функцію, батьки, інші члени сім'ї діють не ізольовано від суспільства. Тільки при оптимальному поєднанні внутрішньосімейного і суспільного можуть бути створені умови для гармонійного розвитку особистості, зменшення кількості правопорушень серед дітей, підвищення відповідальності у батьків щодо виконання функції сімейного виховання.

Виховна функція сім'ї тісно пов'язана з *функцією організації сімейного дозвілля*. Ефективність її реалізації визначається, по-перше, наявністю і постійним збільшенням вільного часу, по-друге, подальшим розвитком сучасної індустрії дозвілля по-третє, умілим і продуманим вибором засобів і форм використання вільного часу.

Дозвіллева (рекреативна) [лат. recreatio – відновлення] функція пов'язана з відпочинком, організацією дозвілля, турботою про здоров'я і благополуччя членів сім'ї. Ця функція сучасної сім'ї є однією з найважливіших і набуває все більшого значення. Суспільне життя потребує інтенсивного витрачання фізичних і психічних сил, і людина повинна знаходити відпочинок у лоні сім'ї. Духовне спілкування, емоційна стабілізація, організація дозвілля – все це може дати сім'я, що підтверджує медична статистика. Самотні чоловіки та жінки більше хворіють, менше живуть, ніж сімейні.

Проблема організації сімейного дозвілля стає об'єктом дослідження соціології вільного часу і педагогіки дозвілля. Так, в працях Н. Б. Бабенко, В. А. Воловика, В. М. Пічі, І. В. Петрової, О. М. Семашка, Н. М. Цимбалюк чимало зроблено в осмисленні соціальної та індивідуально-особистісної цінності вільного часу та дозвілля, їх соціальних функцій, тенденцій використання, джерел і шляхів збільшення. Наукові дискусії точаться навколо питань про суть і місце вільного часу особистості, зокрема, про те, як мають вільні години співвідноситися з годинами праці і побутових справ, дозвіллям і відпочинком індивіда в сім'ї.

Вільний час і дозвілля кожного члена сім'ї як сфери індивідуального буття співвідносяться як частина й ціле. Особливості сімейного дозвілля пов'язують із заняттями переважно розважального характеру на рівні пасивних форм відпочинку (сімейні застілля, телебачення, відео, Інтернет, преса тощо).

Сімейне дозвілля не може ефективно виконувати свої основні функції без прилучення до засобів культури і мистецтва. Художня література, театр, кіно, образотворче мистецтво, музика надають великих можливостей для збагачення духовного світу сім'ї. Проте значна частина сімей досить рідко звертається до культурно-дозвіллевої діяльності, пов'язаної з мистецтвом. Майже половина населення країни не буває в театрі, 3/4 – на виставках, у музеях, на концертах класичної музики. Значну диспропорцію у способах прилучення до культурних цінностей певною мірою можна пояснити значним поширенням засобів масової комунікації. Збільшення кількості передач та теле-, відеофільмів дещо знизили потребу у читанні, а використання аудіопродукції зменшило потребу сім'ї у домашньому співі, відвідуванні театрів, концертів. Для більшості сімей характерною є саме пасивна участь у культурному житті, переважання позиції споживання духовних цінностей, а не їх творця. Зрушень у структурі дозвілля населення можна досягти, якщо сім'я сприятиме поширенню активних форм дозвілля, і, насамперед, різноманітних видів самодіяльної творчості.

Сімейне дозвілля є сферою знімання сімейної напруги, спрямування на спілкування з близькими людьми, духовної релаксації людини, зміцнення сімейного колективу. Сім'я є тим соціальним осередком, де діти одержують свої перші життєві уроки і прилучаються не лише до культури, а й до створення, формування, виховання дозвіллевої культурної особистості [1, 53-54].

Духовно-емоційна функція, або функція духовного спілкування, сприяє розвитку особистостей членів сім'ї, духовному взаємозбагаченню; забезпечує розвиток особистісних якостей членів сім'ї, здійснює емоційну стабілізацію індивідів і їх психологічну терапію, психологічний захист, надає емоційну підтримку. Ця функція створює умови для спільного відпочинку і одночасно виконує соціальний контроль у цій сфері.

Не менш важливою для життєдіяльності сім'ї є **господарсько-економічна функція**, яка включає в себе харчування сім'ї, придбання й утримання домашнього майна, одягу, взуття, благоустрій житла, створення домашнього затишку, організацію життя і побуту сім'ї, формування і витрачання домашнього бюджету.

Економічна функція спочатку була найголовнішою функцією сім'ї, оскільки виступала економічним осередком суспільства, а процеси виробництва концентрувалися переважно саме в сім'ї. Родина селянина чи ремісника володіла власними засобами виробництва, мала внутрішній розподіл праці та постачала на ринок вже готову продукцію. Навіть податки тривалий час стягувалися не з окремої людини, а з сім'ї. В позаминулому столітті в українському селі майже не було неповних сімей, адже економічні умови сільського життя потребували існування повної родини з якомога більшою кількістю робочих рук. Якщо сільська сім'я була неповною, в ній порушувався розподіл праці і вона виробляла продукції менше, ніж інші родини. Поступово виробництво відокремлювалося від сім'ї, і роль цієї функції знижувалася, але в нашому суспільстві не зійшла нанівець. Розвиток фермерства, сімейного бізнесу веде до піднесення ролі сім'ї як виробничого осередку. В сільській же місцевості ця функція ніколи не втрачала свого значення.

Зміст **господарсько-побутової функції** полягає в тому, що, незважаючи на всі зусилля суспільства, головний тягар організації лікування, харчування, санітарно-гігієнічного та інших видів побутового обслуговування, підтримки фізичного здоров'я, догляду за дітьми майже завжди лежить на сім'ї.

Економічна і господарсько-побутова функції сприяють підтримці фізичного здоров'я членів суспільства, економічному утриманню неповнолітніх і непрацездатних, догляду за дітьми, надаванню й отримуванню господарсько-побутових послуг.

Серед негативних чинників, що найбільше ускладнюють життя сімей за останні роки, на перше місце виходить матеріальне неблагополуччя. Тотальне зубожіння населення унеможливорює реалізацію господарсько-побутової функції сім'ї. Оскільки мінімальна зарплата є нижчою за прожитковий мінімум, сім'ї не вистачає грошей навіть на найнеобхідніше. Такі сім'ї не можуть задовольнити свої побутові потреби, зокрема, забезпечити дітям належний культурний розвиток, відпочинок, оздоровлення, лікування тощо.

Можливості забезпечення матеріальних та господарсько-побутових умов життєдіяльності членів родини також обмежені, оскільки держава, по-перше, практично повністю переклала на сім'ю всі аспекти (матеріальні, організаційні тощо) розв'язання матеріально-побутових проблем узагалі, включаючи турботу про старих, хворих, непрацездатних, і, по-друге, не завжди виконує навіть своїх безпосередніх обов'язків з своєчасної виплати заробітної плати, пенсій, матеріальної допомоги (не кажучи вже про мізерний розмір цих виплат).

Ускладнення виконання сім'єю господарсько-побутової функції полягає ще й у тому, що зараз більшість сімей відмовилася від послуг пральні, хімчистки та інших комунально-побутових закладів, що полегшували ведення домашнього господарства, вивільняючи час для відпочинку, спілкування з дітьми, друзями, культурно-дозвілєвої діяльності. Перевантаження членів сім'ї (переважно жінок) хатньою роботою призводить до їх фізичного виснаження та психологічного дискомфорту, що, у свою чергу, негативно впливає на можливість реалізації інших функцій сім'ї. У більшості сімей чоловіки взяли на себе значну частину домашньої роботи. Їх можна побачити і по дорозі в дитсадок, в магазин, на батьківських зборах, на кухні. Проте, як і раніше, основний тягар лягає на плечі жінки.

Важливою функцією сім'ї є *первинний соціальний контроль*. Адже сім'я здійснює первинну моральну регламентацію поведінки людини в різних сферах життєдіяльності, а також відповідальності й зобов'язань у стосунках між чоловіком і дружиною, батьками і дітьми, старшим і середнім поколіннями, формує і підтримує моральні та правові санкції за неналежну поведінку і порушення моральних взаємин між членами сім'ї [4].

Не менш важливою для продуктивного функціонування сім'ї є *сексуально-еротична функція*. Суспільна роль її полягає у реалізації сексуального контролю щодо особи, індивідуальна – у задоволенні сексуальних потреб людини, які є біологічними інстинктами, задоволення сексуально-еротичних потреб подружжя. Тому регуляція і контроль сексуальних відносин здійснюється в усіх суспільствах, хоча сексуальна потреба ніколи не проявляється в чистому вигляді, оскільки її зміст детермінується культурними нормами і стандартами, що їх людина засвоює з дитинства. Сім'я впорядковує свої сексуальні відносини завдяки тому, що законодавство, статеві мораль (традиції, звичаї, настанови, соціальний контроль тощо) приписують – хто з ким і за яких умов можуть вступати в статеві стосунки. В наш час дана функція зазнала значної трансформації, адже статево-еротичні стосунки стали більш «розкріпачені», цивілізовані і не контрольовані, особливо у молоді шкільного віку.

Різні типи культур (залежно від панівних норм статевої моралі) описав І. Кон, серед яких він визначив два основні: *антисексуальний (репресивний)* і *просексуальний (толерантний)*. Прикладом антисексуальної культури може бути середньовічна християнська мораль, згідно з якою сексуальність ототожнювалася з гріхом. У суспільствах, які дотримувалися такої моралі, статеве життя допускалося тільки в шлюбі. Прикладом суспільства просексуальної толерантної культури може бути Полінезія, де сексуальність і еротизм активно заохочуються. Сексуальні проблеми знаходять свій вираз у танцях, піснях, їх вільно обговорюють. Позашлюбні зв'язки в суспільствах з такою культурою не засуджуються. Прояв сексуальності в юнацтва вважається нормальним явищем.

Фундаментальне значення сім'ї здавна полягало у її *посередницькій функції*, яка з'єднувала окрему людину із соціальною структурою суспільства. Так тривало аж до ХХ століття. Однак поступове відособлення, диференціація і спеціалізація діяльності соціальних інститутів започаткували процес ослаблення посередницької ролі сім'ї, звуження кола її функцій. Це було зумовлено частковою співучастю у реалізації сімейних функцій, перехопленням їх іншими соціальними інститутами, переміщенням за межі сім'ї важливих видів діяльності, які традиційно їй на-

лежали. Сім'я перестала бути виробничим осередком, її члени часто харчуються за межами дому, все частіше вдаються до сфери послуг, значну відповідальність за виховання дітей взяв на себе соціальний інститут освіти. Помітно вплинуло на дезорганізацію сім'ї промислове машинне виробництво, усунувши сімейне виробництво і залучивши членів сім'ї до сфери найманої праці. Цим було завершено руйнацію посередницької ролі сім'ї [5, 56].

Серйозним чинником у збереженні та зміцненні сім'ї може бути повернення їй функцій, які вона втратила, особливо виробничої. Поширення надомної праці може зумовити певні зміни у способі життя сучасної людини, системі розподілу праці, своєрідну гуманізацію сім'ї та сімейних стосунків. Ідеалом може стати сім'я, де будуть краще сприймати досвід старших поколінь, сімейні традиції. Повернення **виробничої функції** може сприяти, крім економічного ефекту, розв'язанню багатьох соціальних проблем – об'єднанню сім'ї у трудовій діяльності, залученню дітей до праці на конкретному прикладі батьків, розвитку розширеної сім'ї, прищепленню членам сім'ї таких позитивних якостей як доброта, прагнення допомогти одне одному тощо.

Нині розвиток виробничої функції сім'ї відбуватиметься суперечливо, в неоднозначних умовах, у сім'ях різного типу – міських, сільських, малодітних, багатодітних, різної соціальної приналежності. Існує загроза формуванню надто вузької внутрісімейної корпоративності. Але повернення у сім'ї виробничих функцій сприятиме оптимізації сімейних стосунків, задоволенню різноманітних потреб сім'ї, людини, суспільства.

У науковий обіг увійшли та набувають поширення, крім основних, і додаткові функції, зокрема: **регенеративна** (лат. regeneratio – відродження, відновлення) – спадкування статусу, прізвища, майна, соціального становища, передачу сімейних цінностей. Дана функція у наш час набуває особливого значення, оскільки розподіл спадку батьків часто стає причиною для погіршення взаємовідносин дітей та інших членів родини; **соціально-статусна** – надання певного соціального статусу членам сім'ї, відтворення соціальної структури; **психотерапевтична** – задоволення потреби в симпатії, повазі, визнанні, емоційній підтримці, психологічному захисті [4]; **філіцітологічна** – стремління до особистого щастя. Ці функції сучасної сім'ї є узагальненими. Їх існування зовсім не означає виконання конкретною сім'єю кожної з них. До того ж інститут сім'ї постійно змінюється, що зумовлено розвитком суспільства і, отже, зміною суспільних потреб. На систему конкретних цінностей, норм, санкцій та на їхній взаємозв'язок із сімейною поведінкою на різних стадіях розвитку сім'ї істотно впливають соціально-економічні, ідеологічні, історичні чинники.

Зрозуміло, що всі функції сім'ї тісно пов'язані, але співвідношення їх і вагомість в суспільному житті в різні часи були різними. Сама ж потреба в існуванні сім'ї для нормального функціонування суспільства і є причиною того, що не завжди людина брала шлюб за власним бажанням. Упродовж тисячоліть суспільство чи держава спонукало людей до цього. Норми, традиції, батьки, закони, суспільна думка, економічні обставини вимагали від людини робити це в певному віці, за певних обставин, з певними партнерами.

Проте було б неправильно вважати, що тільки тиск з боку суспільства приводив до утворення сім'ї. Кожна людина в усі часи сама прагнула до цього. При-

чина в тому, що людина, як правило, вступає в шлюб для задоволення власних потреб, а саме: потреби в дітях, в батьківстві, контактах з дітьми, їхньому вихованні; потреби в одержанні матеріальних засобів існування одними членами сім'ї від інших у разі непрацездатності чи в обмін на послуги; в одержанні господарсько-побутових послуг подружжям один від одного; в духовному спілкуванні; одержанні індивідами психологічного захисту, емоційної підтримки; потреби у соціальному просуванні; у спільному проведенні дозвілля; фізіологічних, сексуальних потреб тощо.

Отже, люди створюють сім'ю для задоволення не окремих, а комплексу важливих в особистому житті потреб. Деякими з них можна обмежитися і поза сім'єю, але саме в ній їх виконують найбільш прийнятним для людини шляхом. У цьому і полягають причини міцності сім'ї як соціальної інституції.

Сучасна соціально-економічна ситуація в Україні зумовлює ускладнення у виконанні сім'єю своїх функцій. Значна частина родин не змогла адаптуватися до нових соціальних і економічних умов, через що у людей накопичується емоційне напруження, роздратування і агресивність. Це є небезпечним для суспільства, оскільки існує безпосередній зв'язок між сімейним неблагополуччям і тенденціями зростання протиправної поведінки дітей і підлітків. Але, водночас, сім'я залишається головним соціальним інститутом, де формуються й розвиваються соціально значущі цінності й настанови особистості, де відбувається виховання підростаючого покоління.

Таким чином, досліджуючи функції сім'ї, констатуємо певні трансформаційні тенденції, слід все-таки пам'ятати, що кожна сім'я володіє внутрішніми ресурсами та потенціалом для її розвитку. Будь-який кризовий момент не обов'язково має виключно негативне значення, а дозволяє сім'ї, усвідомивши та асимілювавши власний досвід, перейти на інший рівень функціонування – рівень більш глибоких, більш задовільних стосунків, за яких враховуються потреби кожного.

З плином часу відбуваються зміни у функціях сім'ї: одні втрачаються, інші з'являються відповідно до нових соціальних умов та правил. У сучасній сім'ї порівняно з попередніми поколіннями якісно змінилася функція первинного соціального контролю. Підвищився рівень терпимості до порушення норм поведінки в межах шлюбно-сімейних відносин (до подружніх зрад, народження позашлюбних дітей тощо). Розлучення перестає розглядатись як аномалія подружніх взаємин. Якісних змін зазнали й інші функції сім'ї – освітньо-виховна, духовно-емоційна, виробнича, що потребує окремих досліджень.

Література

1. *Бабенко Н.Б.* Соціологія сім'ї: Навчальний посібник/Н.Б. Бабенко. – К.: ДАКК-КіМ, 2004. – 257 с.
2. *Зайченко В.І.* Основи сімейного виховання. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/17370324/pedagogika/osnovi_simeynogo_vihovannya
3. *Кравченко Т.В.* Особливості виховання та соціалізації дитини в сучасній українській сім'ї /Т. В. Кравченко // Український соціум. – 2004. – № 2 (4). – С.99-103.
4. Соціальні функції сім'ї. Вікіпедія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%96%D0%BC%D1%8F#.D0.A1.D0.B97>
5. *Яблонська Т.М.* Актуальні проблеми досліджень сучасної сім'ї в Україні /Т. М. Яблонська // Український соціум. – 2004. – № 2 (4). – С.80-84.

РОЗДІЛ IV. ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

УДК 78.421

Тетяна Олегівна Молчанова,
кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
концертмейстерства Львівської
національної музичної академії
імені М. Лисенка

ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПІДХОДУ В РОБОТІ БАЛЕТНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У статті розкрито естетико-теоретичне й технологічне усвідомлення змістовної сутності роботи балетного концертмейстера, особливостей музичного оформлення танцювальних елементів, рухів класичного танцю та завершених номерів – найважливіших детермінант організації музичного матеріалу в хореографії, що дозволило детально окреслити основні параметри цього фаху.

Ключові слова: балетний концертмейстер, музичне оформлення, танцювальні елементи, рухи класичного танцю.

В статье раскрыто эстетико-теоретическое и технологическое понимание содержательной сущности работы балетного концертмейстера, особенностей музыкального оформления танцевальных элементов и законченных номеров – важнейших детерминант организации музыкального материала в хореографии, что позволило детально определить основные параметры этой профессии.

Ключевые слова: балетный концертмейстер, музыкальное оформление, танцевальные элементы, движения классического танца.

The aesthetical, theoretical and technological understanding of rich in content essence of work of ballet concertmaster, features of musical registration of dancing elements and complete numbers, major factors of organization of musical material in the choreography is exposed in the article, that allowed in detail to define the basic parameters of this profession.

Key words: ballet concertmaster, musical registration, dancing elements, motions of classic dance.

Поєднання у цілісну художньо-виконавську концептуальну модель двох різновидів мистецтва – музики і танцю – підтверджується історією розвитку світової культури. Танець формувався з різноманітних рухів і жестів, втілюючи людські враження від оточуючого світу. «Синкретизм руху та звука закладений у самій природі пластичного мистецтва, – слушно зазначає В. Богданов-Березовський. – Одновимірність і рівномірність визначаються тут єдиною для руху та звука дією у часі. Будь-який жест ритмічний. Тим самим він вже музикальний. Ця рудиментарна основа зв'язку пластики та музики у їх першоелементах» [3, 35]. У соціокультурному процесі визрівання мистецтва танцю стадія поєднання руху та звука на рівні елементарного зв'язку була вельми тривалою. У цьому контексті виразні

аналогії виникають з танцювальним фольклором деяких південноафриканських племен, які зберегли давні традиції та у котрих ще й досі функціонують танці у форматі своєрідних ритуальних процесів, що виконуються лише під ударні інструменти, де зв'язок обмежений сферою ритму та тембру. Довгий час мистецтво пластики у своїй змістовно-процесуальній моделі використовувало лише метро-ритм і динаміку. Та з часом структурна ієрархія музики та рухів зазнала художнього узагальнення: зміцніла тенденція зближення цих двох мистецтв, зв'язку між характером музичної інтонації та характером руху, між музичною і пластичною фразами, що сприяло формуванню співвідношення мови танцю та музики вже на новому, вищому щаблі, зародження фаху концертмейстера балету. Та на сьогодні музиканти цього фаху не мають ґрунтового методологічного та понятійного обґрунтування своєї художньої практики, незважаючи на його функціонування як багатовимірної складової побутування жанрів і форм мистецтва хореографії. Виняток становлять лише дві праці російських фахівців – Л. Ладигіна [6, 7] та Г. Безуглої [2]. Наукові ж розвідки цього питання в українському музикознавстві майже відсутні – виняток становить методична розробка викладачів кафедри концертмейстерства Донецької музичної академії [4], зона розгляду якої лише схематично окреслює навички, проте не пропонуються шляхи їх набуття, не розглядається технологічний формат цього фаху.

Мета статті – окреслити основні складові роботи балетного концертмейстера – фаху, який вже давно потребує естетико-теоретичного й технологічного усвідомлення своєї змістовної сутності. Розпочнемо з твердження відомого теоретика фаху М. Крючкова, який влучно та переконливо сформулював головне правило піаніста-концертмейстера: «Граючи акомпанемент, бачити та ясно уявляти партію соліста, заздалегідь розуміючи індивідуальну своєрідність його трактування та вмюючи всіма виконавськими засобами сприяти найбільш яскравому її втіленню» [5, 8]. І якщо перенести вислів «бачити та ясно уявляти» у царину хореографії, він постає своєрідним маркером мотиваційно-ціннісного принципу роботи балетного концертмейстера. Та зазвичай піаністи-концертмейстери не можуть розпочати працю у балетних класах, не маючи відповідної підготовки, не володіючи фаховими знаннями і навичками, пов'язаними зі специфічною сферою функціонування цього мистецтва, не уявляючи будови, провідних методологічних принципів уроку класичного танцю (як у хореографічній школі, так і у театрі опери та балету), який постає своєрідною лабораторією традицій мови танцю, сучасною інтерпретацією класичного балетного мистецтва. Висловлюємо абсолютне переконання у тому, що більшість випускників вищих навчальних закладів є безпорадними, коли потрібно підібрати нескладний акомпанемент до твору чи зімпровізувати квадратну музичну побудову до балетного екзерсису. Одночасно не можна не погодитися і з Л. Ладигіним, який справедливо зазначає: «Набуттю майстерності у цій справі заважають об'єктивні причини і насамперед та ситуація, що музикантів-виконавців не навчають роботі у хореографії» [6, 2]. Справді, аналіз документації, яка визначає зміст та структуру навчання піаністів у класі концертмейстерства, дозволяє з упевненістю твердити про відсутність будь-яких циркулярів щодо підготовки музикантів цього керунку, як і відповідно спеціальної методичної літератури в Україні.

Структурна ж ієрархія функціонування балетних класів хореографічних шкіл та училищ, а також театру опери та балету передбачає постійний контакт хореографа з концертмейстером. Отже, спробуємо окреслити комплекс найважливіших детермінант, що визначають і регулюють процес набуття концертмейстером навичок роботи у хореографічних класах:

- усвідомлення ролі музики як рівноправного компонента хореографії та розуміння специфіки хореографічного акомпанування у різних форматах окресленої діяльності (урок класичного танцю, концертний виступ, підготовка балетного спектаклю);

- знання основних рухів класичного танцю, в яких закладено принцип їх комбінування – хореографічних елементів, що варіюються; підготовчого руху (франц. – *Préparation*), певних «па» (франц. – *pas*), чотирьох форм його головної пози – арабеску, позицій рук і ніг, екзерсису біля станку як першої частини уроку та екзерсису на середині зали як його другої частини; балетної термінології;

- володіння навиками імпровізації, читання з листа, репертуаром не лише балетної музики, а й класичних творів вітчизняної та зарубіжної фортепіанної, вокальної та оркестрової літератури, їх купюр і відповідних реприз;

- запам'ятовування конкретних темпових характеристик окремих рухів або ж їх комбінацій у форматі точно окреслених часових вимірів, що співвідносяться з музичним матеріалом;

- уміння працювати з балетмейстером; володіння здатністю правильно реагувати на головні виразні рухи диригента, розуміти диригентський жест.

У цьому контексті слід окреслити і підтримати позицію педагога-хореографа Л. Ярмолевич відносно того, що розповсюджене у навчальній практиці хореографічних класів «визначення “музичний супровід” уроку вже давно варто відкинути як таке, що не відповідає повністю своєму призначенню та зводить роль музики на уроці до рівня вузькометричного акомпанементу. Необхідно замінити його терміном “музичне оформлення” уроку... Під музичним оформленням уроку варто розуміти музичну композицію, яка вбрана у завершену форму, побудована за характером, фразуванням, ритмічним малюнком у повній відповідності з танцювальним рухом і ніби поєднуючись з ним у єдине ціле» [11, 11], на що і будемо спиратися у подальшому викладі матеріалу.

Нижче розглянуті основні елементи класичного танцю у т.зв. «чистому вигляді» (тобто ті, що вивчаються способом їх багаторазового повторення), запропоновано розмір музичного оформлення, а також твори, що можуть бути використані у якості музичного матеріалу (у дужках подана їх назва французькою мовою, де згідно з французькою фонетикою наголоси в усіх словах припадають на їх останній склад). Принагідно зазначимо, що представлений список є наближеним і лише спрямовує пошуки концертмейстера в обранні необхідного музичного матеріалу із врахуванням поетапності навчання у хореографічних класах, котре передбачає поступове ускладнення рухів з відповідним урізноманітненням музичного матеріалу.

Назва руху	Принцип виконання	Музичний матеріал для супроводу
1	2	3
Присідання (<i>plié</i>)	У п'яти позиціях; характер руху повільний	Розмір 4/4. Глієр Р. «Танець»
Напівприсідання (<i>demi – plié</i>)	–	Бах Ф. Е. «Пробудження весни»
Повне присідання (<i>grand – plié</i>)	–	Хачатурян А. «Танець німф» з балету «Спартак»
Витягування ноги на носок (<i>battement tendu</i>)	У першій і п'ятій позиціях; характер руху чіткий, темп помірний. Відведення витягнутої працюючої ноги з вихідного положення першої або п'ятої позицій першої або п'ятої позицій у необхідному напрямку вперед, убік, назад та її зворотного повернення	Розмір 2/4. Шуберт Ф. Фрагмент з балетної музики до драми «Розамунда»; Асаф'єв Б. Танець з балету «Кавказський пленник»
Круговий рух ногою по підлозі (<i>rond de jambe par terre</i>)	Круговий рух ноги по підлозі у напрямках з кола (<i>en dehors</i>) та в коло (<i>en dedans</i>)	Губаренко В. «Танець з прикрасами» з балету «Камінний господар»; Глінка М. Танці з опери «Руслан і Людмила» (д. III, № 15)
Викидання ноги (<i>battement tendu jeté</i>)	Кидок витягнутої ноги у повітря на 45°; характер уривчастий	Розмір 2/4; Штраус Й. «Полька»; Чайковський П. «Полька»
Ударний кидок (<i>battement frappé</i>)	Енергійне витягування ноги у визначеному напрямку. Характер руху різкий, уривчастий, ударний	Розмір 2/4. Дріго Р. «Полька» з балету «Арлекін»
Підіймання ноги (<i>relevé lent</i>)	Працююча нога з витягнутим підйомом і пальцями з першої або п'ятої позицій без відриву носка від підлогиспершу відводиться у будь-якому напрямку, далі – підіймається на 90°, після – опускається у вихідне положення (при цьому носок ноги ковзає по підлозі). Виконується повільно	Шпачек В. «Гавот»; Прокоф'єв С. «Гавот» з балету «Золушка»
Великий кидок ноги (<i>grand battement jeté</i>)	З першої або п'ятої позицій у напрямку вперед-убік і назад кидком ноги на 90° і вище	Розмір 2/4, 4/4. Рожавська Ю. «Марш»; Шульгін Л. «Марш»; Глазунов О. Марш з балету «Раймонда»; Чайковський П. Марш з балету «Спляча красуня»
Підіймання (<i>relevé</i>)	Має подвійний зміст: 1) підіймання на напівпальцях і пальцях на одній або двох ногах; 2) підіймання витягнутої ноги на 90° у всіх напрямках	Шпачек В. «Гавот» Майкапар С. «Казочка»

1	2	3
Вправи (<i>port de bras</i>)	Для рук, голови та корпусу	Глазунов О. «Большой вальс» з балету «Раймонда»; Крейслер Ф. «Вальс»; Хренніков Т. «Вальс»
Стрибки (<i>sautées</i>)	Різноманітні за видами та характером виконання. Поділяються на маленькі та великі, у висоту та довжину, а також за траєкторією. За характером виконання поділяються на такі різновиди: 1) з двох ніг на дві; 2) з двох – на одну; 3) з однієї – на дві; 4) з однієї – на другу.	
<i>Changement de pieds</i>	Стрибок з двох ніг на дві з їх зміною після стрибка догори	Розмір 2/4. Глінка М. «Арабський танець» з опери «Руслан і Людмила» (д.ІV; №20)
<i>Échappées</i>	Два стрибки, які виконуються з двох ніг на дві з п'ятої позиції в другу та навпаки	Чайковський П. «Танцы лебедей» (І,ІІІ); «Общий танец» (ІV) з ІІ д. балету «Лебедине озеро»
<i>Assemblée</i>	Стрибок з двох ніг на дві з п'ятої позиції у п'яту з викиданням ноги на 45° та 90° вперед, убік і назад. Особливістю <i>assemblée</i> є збирання ніг у повітрі у п'ятій позиції	Чайковський П. «Танець цветів» з балету «Щелкунчик»; Асаф'єв Б. Танець з балету «Кавказський пленник»; Рубінштейн А. «Полька»; Дворжак А. «Гумореска»
<i>Jeté</i>	Стрибок з однієї ноги на другу. Під час стрибка одна нога різко викидається вперед, убік або назад, інша витягується у повітрі	–
<i>Sissonnes</i>	Стрибки з двох ніг на одну	Для цих стрибків використовується будь-яка музика у ритмічному русі в розмірі 2/4 або ж 4/4
Маленький стрибок (<i>sissonne fermée</i>), закритий рух	Спокійні стрибки з двох ніг із закриванням і відкриванням ноги на 45°	–
Великий стрибок (<i>sissonne ouverte</i>), відкритий рух	Спокійні стрибки з двох ніг із закриванням і відкриванням ноги на 90°	–
<i>Glissade</i>	Стрибок з двох ніг на дві (належить до партерних стрибків без відриву від підлоги). Виконується вбік та у всіх напрямках	–

1	2	3
Розкривання ноги (<i>développé</i>)	Повільне підймання ноги до коліна та витягування у необхідному напрямку. Характер руху плавний, повільний	Розмір 2/4 або 4/4. Глінка М. «Ноктюрн»; Асаф'єв Б. «Ноктюрн» з балету «Бахчисарайський фонтан»
Похитування (<i>balancé</i>)	Кроки з похитуванням. Виконуються з боку в бік по прямій лінії, по діагоналі та з поворотом на 1/4 та 1/2 частини кола	Асаф'єв Б. Вальс з балету «Кавказський пленник»; Моцарт В. «Менует»
Комбінований зв'язний рух (<i>temps lié</i>)	Ціла серія зв'язних рухів для ніг, корпусу, рук і голови	Розміри: 2/4, 3/4, 4/4. Раков М. «Концертний вальс»; Дунаєвський І. «Лунний вальс»
Зв'язний рух (<i>flic flac</i>)	Енергійний, захлеснутий кидок ноги по п'ятій позиції попереду та позаду або позаду та попереду біля опорної ноги та повернення у вихідне положення	Розмір 2/4. «Полянка» (обробка російської народної пісні О. Лазаренка)
Пози класичного танцю <i>croisé</i> <i>effacée</i> <i>écarté</i>	Положення фігури зі схрещеними лініями – поворот голови ніби перехрещує прямування повороту корпусу, ноги також схрещені. Підкреслює розгорнуте положення фігури У п'ятій позиції, права нога та праве плече попереду, голова повернена направо, рука – у підготовчому положенні. Фігура розташована ніби по діагоналі.	Глієр Р. Вальс з балету «Медный всадник»

Отже, як свідчить представлений матеріал, в уроках класичного танцю, а також його комбінованих рухах закладений принцип періодичності, квадратності, регулярності ритміки відповідних моторних формул і артикуляційно-інтонаційних музичних елементів. Та разом з тим що постає найголовнішим, – має бути присутній і певний принцип імпровізаційності як момент передбачуваності. Тут видається доречним процитувати Г. Безуглу, яка окреслює принципи використання музичного матеріалу відповідно до мети та художніх завдань хореографії: «Строга регламентація музичного матеріалу, яка є наслідком танцювально-музичної єдності, ... певний ступінь передбачуваності подальшого руху взаємопов'язаних подій, що базується на відомій впорядкованості того, що відбувається. Втілення рухів у музичному імпровізаційному матеріалі, що базується на використанні клішованих ритмічних, фразувальних, структурних схем..., є традиційним, таким, що склався історично. І хоча жорсткі нормативи “квадратної” періодичності і лімітують свободу музиканта-імпровізатора у балетному класі, вони ж, з іншого боку, надають можливості передбачати рух викладу майбутніх побудов, що є надзвичайно важливим для щохвилинного спільного виконання» [2, 23]. Упродовж цієї думки акцентуємо те, що, незважаючи на подібність у взаємодії музики та танцювальних рухів, класичний танець у форматі сценічного та уроку в класі не є тотожними: у навчальних формах зазвичай використовуються прості рухи, які відповідають пе-

вним дидактичним завданням уроку та поступовості самого процесу навчання, є доступними для сприйняття, з яскравим нюансуванням, чітким ритмічним малюнком. Сценічний виступ вже передбачає більш різноманітні рухи і танцювальні комбінації, що відповідають задуму того чи іншого сценічного втілення танцю, і можуть формуватися з вельми складних хореографічних елементів.

Урок класичного танцю формується з трьох блоків: екзерсису біля балетного станку як першої частини уроку, екзерсису у середині зали як його другої частини та Allegro (стрибків), а для балерин – ще й рухи на пуантах (т.зв. «пальці»). Побудова ж навчальних завершених будов залежить від рухів та їх складових елементів – саме цими параметрами визначаються їх композиційні форми, які можуть бути будь-якої структури: одно-, дво-, тричастинної.

Одиницею часового виміру структури навчальної танцювальної форми постає своєрідна «музична фраза», яка вкладається у 16 хореографічних чверток. Найбільш використовувані побудови формуються з 8-16-32 тактів, рідше – з 12-24. Щоправда припускаються і великі комбінації, які здебільшого виконуються учнями старших класів, а також артистами балету у тренажерних класах. Як зазначає Л. Ладигін: «Структура танцювальних рухів та навчальних комбінацій, які її складають, утворюється із поєднання самих рухів та їх складових елементів. Зазвичай, поєднання це підпорядковано суворій логіці, що відбиває певний порядок поєднання та зв'язку складових фаз, їх природну узгодженість, взаємодію та взаємозв'язок... Кордонами побудов слугують вихідні та кінцеві положення рухів, окремі зупинки, паузи, що включені у єдиний темпоритм виконання, проміжкові пози і т.п., що отримали у теорії хореографії найменування “пластичних мотивів”, “хореографічних фаз”, “танцювальних фігур”, періодів» [6, 14]. У репертуарі піаніста має бути своєрідний нотний фонд, важливим критерієм якого є характерні жанрові особливості музичного матеріалу з яскраво втіленими танцювальними рисами та який може стати й базою опанування навичками імпровізації. Це можуть бути невеликі фортепіанні п'єси: етюдів, прелюдій, токати, вальси, дивертисменти, в яких універсальними детермінантами постають квадратність, періодичність музичного матеріалу з вивіреністю інтонаційних, тональних, метроритмічних структур. Таким чином, музичне оформлення уроку класичного танцю, що складається з різних хореографічних комбінацій, постає своєрідною музичною сьютою. Стосовно постановки окремого сольного номеру, то він має будуватися таким чином, щоб початок кожного музичного періоду відповідав пластично-просторовому малюнку хореографічної партії, її темповим та акцентним моментам. Тут припускаються і невеликі редакторські зміни-правки, що вносяться концертмейстером до авторського музичного тексту, передбачаючи при цьому збереження змісту та характеру того чи іншого фрагмента. До того ж у такому коригуванні слід враховувати і необхідність знаходження у ньому невеликого музичного уривку для вступу (франц. *Préparation*). У процесі спільного виконання концертмейстер має запам'ятовувати хореографічний текст, перетворюючи його у своїй уяві на єдиний логічний ряд емоційних станів, ритму і дихання.

Комунікативна модель виконання класичних танців передбачає дотримання двох основних принципів: рівномірного підкреслення однакових кроків, зіставлення важкого з більш легкими кроками чи іншими рухами (присіданнями, нахилами, рухами голови). До прикладу, оперто-важкий рух – у сарабанді, відносно легкий – у менуеті, акцент на першій долі, за якою йдуть дві легкі – у вальсі. Різна

міра акцентуації сильної та слабкої долей відрізняє ритм менуету від ритму вальсу: адже у менуеті всі долі – оперті кроки; у вальсі – поштовху протиставлене м'яке ковзання другої та третьої. Усі чотири долі у гавоті – різною мірою оперті кроки. У польці, здебільшого, перший такт – два поштовхи та дві легкі долі; другий такт – на першу долю поштовх, на другу – перенос ваги, ковзання; на третю – опора, вага, яка витримана й на четверту долю. Чи у марші, де всі чотири долі – оперті кроки. У безпосередньому зв'язку з характером руху утворюються стійкі ритмоформули певного танцю. Принагідно зазначимо, що у роботі хореографічних класів, як і у тренажерних залах театру опери та балету фортепіано завжди повинно стояти так, щоб концертмейстер міг бачити тих, хто танцює.

А тепер щодо факторів організації музичного матеріалу та хореографії, головними з яких виступають метр і ритм. Саме метр постає ознакою організованої структури у межах тактової ритмічної системи, яка спирається на рівномірне чергування сильних і слабких долей, до того ж сильні музичні долі, що артикують акцентність музичного метра, виступають своєрідними маркерами-чвертками орієнтації хореографічного часу (т.зв. «хореографічними чвертками»). У продовження цієї думки наведемо визначення музичного метра музикознавцем Є. Назайкінським, який трактує його як «комплекс, що об'єднує у єдине ціле метричні акценти різного ступеня вагомості, а відповідно й різної якісної визначеності» [9, 225]. Отже, й алгоритм хореографічного метра, який являє собою відповідність тривалостей, заповнених танцювальними рухами, репрезентує часову організацію матеріалу. І як справедливо стверджує Г. Безугла: «Без музичного метра, який утворює систему пульсації, часова організація танцю сама по собі є лише попередньою пластично-часовою конструкцією» [2, 38]. Один і той сам танцювальний рух можна уявити у будь-якому темпі – важливим тут постає лише спосіб виконання стосовно до сильної долі такту (через такт чи «на раз»).

У танці, як і в музиці, спостерігається певна розміреність тривалостей рухів (у музиці – лише в часі, у танці – в часі та просторі), їх угруповання, чергування та акцентування. Таким чином ритм у танці, хореографічних вправах – це послідовна зміна більш або менш подовжених у часі акцентованих і неакцентованих рухів. Тут видається доцільним навести вдумливе визначення метра музично-теоретичної думки, до того людини, яка пропрацювала довгий час балетним концертмейстером Маріїнського театру опери і балету Б. Асаф'єва: «Ритм – те, що дає рух [життя] музиці. Це найважливіший двигун її та найстійкіший будівельний елемент [склад], ніби цемент музики» [1, 61-62]. Ритм передбачає різноманітність метричного малюнку та має велике значення для виразності музики, яка використовується у балетних класах. В обранні темпу важливим постає не кількість внутрішньотактових угруповань тривалостей, а саме сильна доля такту. Також зазначимо, що характерними властивостями розмірів $2/4$, $4/4$ тощо постають чіткість, мірність, пружність, тоді як розміри $3/4$, $3/8$, $6/8$, $12/8$ володіють якостями розміреності та сприймаються як м'які та пластичні, до того ж останні ще й поділяються навпіл. Музичний матеріал у дводольному темпоритмі застосовується для оформлення екзерсисів, швидких рухових елементів на кшталт *fouette*, *pas emboite*, різних турів по колу; тридольні ж – для плинних рухів, *balance*, великих турів і стрибків.

Окреслений ряд метроритмічної взаємодії музики і танцю доповнює показник темпу, який втілює характер хореографічних рухів, та його вибір визначається як фізичними можливостями артистів балету, так і виразним змістом танцю (відповідно як і проблема агогічних нюансів), до того ж і цілком не творчими причинами – як-от величиною сцени чи зали. Суттєвого значення набуває й зміна певних тенденцій та естетичних критеріїв сучасного балету. До прикладу, порівняно з попередніми століттями на сьогодні вельми зріс технічний потенціал танцівників: сучасні виконавці роблять більше турів, збільшилися й рухи класичного танцю, під час виконання великих поз і стрибків танцівники підіймають ноги вже під кутом 180° (раніше під кутом 90°), зрештою вони і вище стрибають.

У цьому контекстному ряді важливим елементом виступає *rubato* як принцип музично-хореографічного «спілкування» виконавців, які повинні передбачати логіку спільного творення, цілісності сприйняття, оскільки, як твердить американський балетний концертмейстер Е. Соєр, «основні принципи *rubato* апелюються до двох» [12, 169]. Здебільшого *rubato* зустрічається, коли в одній комбінації використовується наступні елементи: *battement tendu* (як рух, що створює ефект танення) та *battement frappe* (вдаряти), а також тоді, коли відбувається зміна переходів одного елемента в інший; у комбінаціях *Adagio*, у поєднаннях *port de bras* (плинні рухи рук і корпусу) з піруетом. Беззаперечним фактом тут постає вміння концертмейстера володіти навиками імпровізації (про що – нижче).

Крім темпоритму, важливу роль у хореографії відіграє й агогіка, яка надає тому чи іншому музичному твору більшої виразності. До прикладу, після невеликого прискорення у кружлянні у вальсі Й. Штрауса «Весняні голоси» наступний момент польоту вимагає невеликого агогічного сповільнення. Своєрідними агогічними характеристиками позначене і виконання болеро, де дріб кастаньєт та перестук каблучків потребує більшої ритмічної свободи. У менуеті всі виконавські атрибути (присідання, поклони, реверанси) також передбачають відповідні агогічні відхилення. Разом з тим з точки зору Л. Ладигіна: «Агогічні засоби у музичному супроводі танцю цілком і повністю підпорядковані хореографічній специфіці та визначаються нею. І якою б великою не була сила агогічних процесів у живому виконанні музики в умовах хореографічної практики, агогіка змушена підпорядковуватися вимогам мистецтва танцю» [6, 18].

Ще за часів скрипкового акомпанементу артикуляція у хореографії традиційно постає генеруючим фактором, що забезпечує синхронність дій обох виконавців. [Для балетних екзерсисів і репетицій у XVIII – XIX століттях, зазвичай, використовувалася скрипка як з метою музичного оформлення уроку і одночасного показу рухів, так і для покарання неправильних дій танцівників за допомогою смичка, а також для економії коштів, що могли призначатися для акомпаніатора (концертмейстера).] Такі артикуляційні комплекси як злитість і роздільність «вимови» танцювальних рухів аналогічні музичних штрихам *legato* (зазвичай група *Adagio*) і *staccato* (різної амплітуди: від максимального *staccato*, швидше *non legato* до дрібного *staccato* [*pas de bourree suivi* – дрібні рухи на пальцях чи півпальцях]). У «вимові» танцювальних рухів існують дві головні артикуляційно-ритмічні моделі: чергування сильної долі та слабкої (хорей) і слабкої з сильною (ямб). Зазвичай активні, чіткі рухи ритмічно є ямбічними, а плинні – хорейними. До слова, у деяких балетмейстерів часом зустрічаються прорахунки у трактуванні балетних постановок, а нерозуміння деякими з них законів артикуляції (різниця в акцентах кроку, поштовху чи

тупотіння, польоту чи ковзання) заважає створенню відповідного образу. До прикладу, зустрічається невірне «прочитання» вальсу № 7 Ф. Шопена, в якому на основу (сильну) долю такту припадає зліт, а на слабку – опускання на підлогу (а логічним постає принцип навпаки). Часом у стилізованому під певний танець музичному оформленні танцю й концертмейстер може припускатися деякої невідповідності. Приміром, «Ластівка» Дель-Акуа, де характер музичного матеріалу має відповідати менуету, а не вальсу (вказівка «*poco pesante*» та підкреслення кожної долі знаком -). Точне дозування басової опори набуває особливого значення й у таких характерних творах як серенада, вальс, баркарола, коліскова.

Не менш важливим критерієм окресленого вище ряду постає й динаміка як встановлення прямої відповідності динамічних параметрів музичного оформлення та «хореографічного тексту», що виявляється у лініях підйомів і спадів мускульної напруги під час виконання певних періодів тієї чи іншої хореографічної будови. Як зазначає Л. Ладигін, окреслюючи різні засоби динамічної підтримки хореографічних комбінацій: «Наприклад, принципи хвилеподібної динаміки використовують до тих хореографічних побудов, в яких силове навантаження на м'язовий апарат учнів розподілено у послідовному чергуванні помірних напруг і розслаблень... Палітра дрібних динамічних відтінків найбільш сприятлива для цілої серії стрибкових па, які вирізняються поєднанням нетривалих фаз миттєвої затрати великої енергії та спокійніших відрізків дії, необхідних для підготовки до повторного виконання цих силових фаз» [6, 18-19].

У роботі балетного концертмейстера суттєвого значення набуває і володіння елементарними навиками імпровізації, що сприяє гнучкому способу музичної підтримки танцювальних рухів. Б. Асаф'єв визначає музичну імпровізацію як «твір (втілення) та виконання (відтворення), що здійснюється одночасно» [1, 25]. І як репрезентує практика, у своїй роботі викладачі-хореографи надають перевагу піаністам, які володіють імпровізаційними навичками. Змістовна потрійність як ініціальна, триваюча та заключна фази цього процесу пояснюється кількома причинами. По-перше, соціокультурне інституціонування імпровізації є традиційно історичним; по-друге, хореографічний матеріал володіє комбінаторною природою, отже, є структурно спорідненим музичній імпровізації, по-третє, зазвичай хореографічні комбінації виконуються у класі експромтом. Упродовж цієї думки наведемо твердження М. Сапонова: «Учень, який вміє імпровізувати, відкриє особливу творчу ініціативність у своєму ставленні до музики, розвинуте почуття стилю, ціпку пам'ять» [10, 65]. Та навчання імпровізаційному акомпануванню будується на аналогічних принципах звичайної імпровізації. Окреслимо основні критерії навчання цьому:

- вивчення та запам'ятовування великої кількості музичного матеріалу, насамперед танцювальної музики, що стає своєрідним «фондом» балетного концертмейстера;
- стилістичний аналіз творів для визначення типових моделей для подальшого наслідування;
- ієрархічне упорядкування у пам'яті концертмейстера образних уявлень щодо різноманітних хореографічних рухів, па, зв'язок, комбінацій; створення бази

синтетичних поєднань музичної та хореографічної інформації, коли основою музичного матеріалу стає ритмічна комбінація вже відомих танцювальних рухів, їх ритмоформул через встановлення міцних асоціативних і змістовних зв'язків між музикою і рухами;

– постійне тренування та розвиток технічної оснащеності – у відповідності до процесу оволодіння читанням з листа і транспонуванням з активізацією музичного слуху, отже, регулярності самих занять;

– чітка побудова процесу: від гри гармонічних цифровок, модуляцій, секвенцій, типових позиційних формул фортепіанної техніки (гам, арпеджіо, фігурацій) – через підбирання відомих мелодій, їх транспонування, фактурного, гармонічного, ритмічного варіювання – до вільної імпровізації.

Влучним і переконливим є твердження С. Мальцева – автора концепції про музичну імпровізацію: «Для того, щоб навчитися вільно імпровізувати та продукувати при цьому неповні нові варіанти, достатньо міцно засвоїти порівняно невелику кількість правильно підібраних елементів. Кожен новий міцно засвоєний різко підвищує складність і непередбачуваність імпровізаційної музичної тканини» [8, 371]. На кінець видається вельми доречним зазначити, що саме досвід та щоденна копітка праця допоможуть віднайти різноманітні виразові засоби втілення танцювальних рухів і ритмічних моделей, які трансформуватимуться в індивідуальні концертмейстерські моделі.

Структурна ієрархія функціонування балетних класів хореографічних шкіл та училищ, а також театру опери та балету передбачає постійний контакт хореографа з концертмейстером. Аналіз роботи музиканта цього керунку, особливостей музичного оформлення (саме так ми визначили сутність музичного матеріалу-супроводу) танцювальних елементів, щоденних уроків класичного танцю та окремих номерів, розуміння метроритмічної, темпової, агогічної, артикуляційної та динамічної взаємодії музики і танцю, дозволило детально окреслити основні параметри цього фаху. Важливою детермінантою у роботі балетного концертмейстера заакцентовано і володіння елементарними навичками імпровізації. Саме такий ґрунтовний підхід до засвоєння специфічних особливостей роботи концертмейстера у хореографії відкриває перед піаністом плідні перспективи його фахового розвитку.

Література

1. *Асафьев Б.* Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий /Борис Владимирович Асафьев. – [2-е изд.]. – М.: Сов. композитор, 1978. – 200 с.: нот., ил.
2. *Безуглая Г.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие /Галина Александровна Безуглая. – СПб.: Академия русского балета им. А. Вагановой, 2005. – 218 с.
3. *Богданов-Березовский В.* Статьи о балете /Валерьян Михайлович Богданов-Березовский. – Л.: Сов. композитор, 1962. – 204 с.
4. Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре: Метод. рекомендации для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов; [сост.: С.В. Савари, Ж.Г. Скобцова, Г.М. Шевченко]. – К., 1989. – 38 с.
5. *Крючков Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения /Николай Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.

6. *Ладыгин Л.А.* Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета: автореф. дисс. на соискание науч. степени. канд. искусствоведения /Лев Анатольевич Ладыгин. – М., 1990. – 18 с.

7. *Ладыгин Л.А.* О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. пособие /Лев Анатольевич Ладыгин. – М.: МГК, 1994. – 144 с.

8. *Мальцев С.* Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности: теория, психология, методика обучения: дисс. доктора искусствоведения / Сергей Михайлович Мальцев. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 371 (рукоп. отдел библиотеки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. Римского-Корсакова).

9. *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия /Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 358 с.

10. *Сапонов М.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения /Михаил Александрович Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 77 с.

11. *Ярмолович Л.* Принципы музыкального оформления урока классического танца /Любовь Ипполитовна Ярмолович; [под ред. В.М. Богданова-Березовского]. – [2-е изд.]. – Л.: Музыка, 1968. – 144 с.

12. *Sawyer E.* Dance with Music: the World of the Ballet Musician /Elizabeth Sawyer. – Cambridge, NY: Unix Press, 1986. – 384 p., music, portraits.

УДК 004.738.5:82-193

Катерина Ігорівна Станіславська,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ «ПИРІЖКОВОЇ ПОЕЗІЇ» ЯК МАЛОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФОРМИ В ІНТЕРНЕТІ

У статті досліджується новий поетичний жанр Інтернету – «пиріжок». Розглянуто історію виникнення жанру, канони його композиції. Проведено статистичне дослідження річного масиву «пиріжків» одного з Інтернет-ресурсів.

Ключові слова: Інтернет, поетична творчість, поезія в Інтернеті, пиріжки.

В статье исследуется новый поэтический жанр Интернета – «пирожок». Рассмотрена история возникновения жанра, каноны его композиции. Проведено статистическое исследование годового массива «пирожков» одного из Интернет-ресурсов.

Ключевые слова: Интернет, поэтическое творчество, поэзия в интернете, пирожки.

A new poetic genre of the Internet – poem-pie is examined in the article. The history of the genre and canons of his compositions are considered. A statistical study of the annual array of poem-pies one of the Internet resources is researched.

Key words: Internet, poetry, poetry online, poem-pies.

Інтернет сьогодні – це не тільки глобальний інформаційний і комунікаційний ресурс, а й знакове для епохи явище прояву свободи у найрізноманітніших сферах життя суспільства. Одним з найцікавіших проявів є свобода творчості. В

мережі постійно з'являються нові творчі проекти, вигадки, ідеї: інтернет-спільноти, блоги, індивідуальні відеоканали, комп'ютерні сленги та жаргони, інтернет-меми, демотиватори, статуси, фотожаби, фанфики, безліч сайтів для аматорів і професіоналів у найрізноманітніших видах творчості.

Таким новим творчим проектом (який, безперечно, реалізувався, продовжуючи свій розвиток) і стала «пиріжкова поезія» або просто «пиріжки» (*далі без лапок*). Як поетично відзначила О. Милякіна, «в один з прекрасних днів нашого буйного тисячоліття, коли всі літературні жанри готувалися себе зжити, а поезія поперхнулася власними римами, був випечений перший пиріжок. <...> під виглядом пиріжка номер N на таці лежав новий вид поезії» [3].

Цей вид інтернет-творчості ще не ставав об'єктом наукової уваги. Інформацію про пиріжки (в основному, інструкції та правила їх написання) можна отримати лише в електронних ресурсах. На наш погляд, розмах сучасної популярності пиріжків актуалізує звернення до цього нового поетичного жанру і обумовлює проведення певних статистичних досліджень з метою виявлення художніх особливостей пиріжка, – що і визначає завдання статті.

З початку 2000-х рр. в Інтернеті великої популярності стали набувати малі літературні форми, переважно зразки поетичної творчості різних народів (синквейни, хайку, танка, лимерики, рубаї тощо). Все більше започатковувалося сайтів, об'єднуючих поетів-аматорів, що пробували свої сили у створенні тих чи інших лаконічних поетичних жанрів. Саме в цей час і народився пиріжок – оригінальна російськомовна поетична форма. На перших порах новий жанр мав дещо викривлену назву (що було типовим для інтернет-сленгу того часу) – «перашкі», а місце, де вони створювалися, називалося «перашковая». Сьогодні цей сайт [5] є основним пиріжковим майданчиком рунету (російського Інтернету), а дефініції «перашкі» та «пиріжки» вживаються паралельно, фіксуючи одну й ту саму поетичну форму.

Як стверджують В. Васильєв [2] та один із засновників жанру і «господар» першої пиріжкової Вадим Саханенко (sohas) [1] «піонером» пиріжка був Владислав Кунгуров (al cogol). У 2003 р. на сайті stih.ru він опублікував вірш під назвою «Пиріжки», який складався з декількох чотиривіршів, малими літерами, без рими і розділових знаків. Через деякий час В. Саханенко створив свій поетичний форум з різними віршованими жанрами і запропонував В. Кунгурову писати на цьому сайті твори-мініатюри, в тому числі пиріжки. Стрімко визначивши правила жанру у взаємному листуванні, sohas і al cogol почали обмінюватися на форумі короткими смішними віршами. Цей момент можна вважати відправною точкою для пиріжків як самостійного жанру. Поступово пиріжки прийшлися до смаку й іншим авторам. Впродовж декількох років пиріжки писали тільки на тому сайті, а учасників було не більше сотні. Пізніше утворилися й інші пиріжкові майданчики, в тому числі спільноти «пиріжковців» у соціальних мережах.

За канонами жанру пиріжок – це російськомовний закінчений чотиривірш без рими, написаний чотиристопним ямбом, малими літерами, без знаків пунктуації. Кількість складів у рядках: 9–8–9–8.

как можно жить совсем без хлеба
и с непомытою плитой
спросил андрей и сразу умер
по крайней мере для меня
© vera

Абревіатури, цифри і приховані склади прописуються явно. Також допускається авторське переінакшення слів (жызьнь, патамушта, чо, пришол тощо). Що стосується нецензурної лексики, то у першій пиріжковій В. Саханенко її забороняв: «Це було єдине обмеження за змістом, яке я вводив. <...> Тому що мат – проста форма висловити емоцію або додати експресію. Іноді я допускав мат, але в підсумку якість цієї поезії відразу падала. У даний час мат в багатьох місцях, де пишуть пиріжки, формально дозволений, але до нього традиційно прибігають дуже рідко» [1].

Найважливіше у пиріжках (як і в їх кулінарних побратимах) – це «начинка», «соковитий сенс». «Смачний» пиріжок являє собою зразок лаконічності, образності і глибини думки, без пафосу і занудства. «Пиріжки поєднали в собі все багатство російської мови і кристалізовану стислість, що за класиками суть сестра таланту. Тонка лінгвістична гра веселить, але залишаючи учасника гранично серйозним і змушуючи задуматися. У пиріжку розбиваються штампи, починають грати новими фарбами померклі грані виразів, а з глибоких надр на поверхню сходять істинний зміст слова. Пиріжок обманує, лукавить, водить за ніс. Картинку, яку вимальовують у вашій свідомості перші три рядки, четвертий обливає відром холодної води, перевертає, ріже на дрібні шматочки, спалює і пускає за вітром» [3]:

любимый ты конечно помнишь
какой у нас сегодня день
спросила зоя и геннадий
задумчиво сказал четверг
© ffairhair

Пиріжкову творчість оцінюють по-різному, в тому числі досить критично. Думка кандидата філологічних наук Анни Потсар: «У будь-яку епоху існували низові жанри. Колись у моді були частівки, вони були не просто актуальні, вони були значимі для народної свідомості. Зараз для свідомості міської людини, що не має відношення до літературної творчості, мають значення інші жанри, наприклад пиріжки. Їх існування не є саме по собі специфічним феноменом, це просто одна з форм, в яку виливається непрофесійна літературна творчість, так звана графоманія. У часи Пушкіна писали віршики до альбому, зараз пишуть віршики в інтернет» [1]. Ще більш радикальною є думка філолога, дослідника блогосфери Гасана Гусейнова, який називає пиріжки пост-фольклорним паралітературним жанром, «словесним sudoku, який відноситься до арифметики так само, як перашкі до літератури»: «Якщо описувати його місце в поточній словесності, то цей жанр ніби абсурдний, а разом з тим – штампівка. <...> Для хорошого репу, наприклад, потрібен дуже великий талант, талантище, а перашкі – ширпотреб для тих, хто не вміє нічого, колективний молодіжний альцгеймер» [1].

Втім, на нашу думку, цей жанр у своїх найкращих зразках, безперечно, має художню і літературну цінність. Погоджуємося з О. Милякіною, що «хороший пиріжок ховає в собі цілий світ, в чотирьох рядках розповідаючи історію всесвіту. Слово пиріжка – мова простору, стиснутого до крапки» [3].

Для статистичного аналізу жанрово-видових та тематичних тенденцій було обрано пиріжки, опубліковані у спільноті «Пирожки+» соціальної мережі «вКонтакте» [6] з 1.09.2012 по 31.08.2013 рр. За цей час різними авторами було опубліковано 1524 пиріжка – тобто, приблизно 4,18 пиріжка у день (у прикладах, наведених у статті, збережено авторську орфографію).

Жанрово-видові особливості річного масиву пиріжків полягають в тому, що, окрім власне пиріжків, спостерігаються: 1) пиріжки-картинки; 2) порошки.

Пиріжок-картинка – малюнок, що ілюструє зміст пиріжка, текст якого вписаний у саму картинку. Також ілюстрація традиційно містить копірайт автора вербального пиріжка. Таких ілюстрованих пиріжків в означений період було опубліковано 18 (1,18%). Наприклад:

прошу простить за опозданье
сегодня утром как всегда
вошел в метро а там вагоны
уносит в черную дыру
© Кошкин

когда печаль тебя снедает
потрогай пузико ежа
он будет хрюкать и смеяться
и ты поймешь что счастье есть
© Дей

«Порошок» (*далі без лапок*) – «молодший брат» пиріжка. Автори-пиріжковці, експериментуючи, винайшли нову форму, яку назвали порошком. У ній збережені майже всі правила пиріжка, за винятком «усіченого» останнього рядка (два склади) та римування двох та чотирьох рядків. Порошки набули популярності нарівні з пиріжками, маючи свої спільноти у мережі. Серед проаналізованого матеріалу було виявлено 112 порошоків (7,26%), наприклад:

во избежание увечий
пристёгивайтесь при езде
а то потом мозги в салоне
езде
© колик

не понимая технологий ты здесь
мозги мне не морочь сказал монтер
сажая люстру на скотч
© Цай

до дела не доходят руки
и две причины вижу тут
короткие и не оттуда
растут
© мица

полжизни ожидаешь счастья
но на каком то рубеже
вдруг понимаешь счастье было уже
© tolegor

когда на сердце станет горько
ты просто вспомни обо мне
и станет горше и обидней
вдвойне
© Цай

сдаётся что мои соседи
из рук не выпускают дрель
в печали ль в радости ль на смертном
одре ль
© B0JI

спектакль в трёх действиях представил
акакий фролович зоря
упав ударившись затылком умря
© Олег Олег

вороне как то вместо сыра
господь послал тирамису
и этим очень озадачил лису
© Трёхдюймовочка

олег сказал что он писатель
что начинающий фантаст
но по лицу оксаны понял
не даст
© seaL

не пушкин текст писал для песни
останусь пеплом на губах
да и аккорды если честно не бах
© oless

Спостерігається яскрава тенденція публікації тематичних пірїжків, приурочених до свят та важливих дат. Наприклад, до 1 вересня (День знань):

сначала нам пришлось расчистить
на партах место для себя
спихнуть скелеты предыдущих
стереть задание с доски
© i-mel

как я соскучилась ребята
ну дайте ж я вас обниму
и с плотоядной улыбкой
русичка двинулась на нас
© vera

Розмови про «кінець світу» у грудні 2012 р. спричинили близько трьох десятків пірїжків (більшість з яких прийшлася саме на грудень):

все дружно ждут конца земного
но он наверно не придёт
и снова нас разочарует
и снова надо будет жить
© Анна Алексеева

по телевизору сказали
что в декабре мы все умрем
а в январе повысят цены
на сигареты и бензин
© kingpest

Новорічні і різдвяні свята також традиційно викликають тематичні твори (інколи пірїжки перегукувалися з грудневим «кінцем світу»):

на этот новый год подарки
получат те кто доживёт
а если жив но нет подарка
тогда не выжил дед мороз
© Дей & Анатолий Баклагов

ну вот и всё окончен праздник
теперь мне снова целый год
ходить как все простые люди
без посоха и бороды
© kusma1764

под смех снегурочки веселый
под громкий топот детских ног
тихонько умирают ёлки
так и не ставшие взрослей
© Глеб Стародубцев

глеб в первый раунд новогодний
нанес по печени удар
в нокауте глубококом лёжа
реванша ждёт на рождество
© Marat

Спостерігаються тематичні пиріжки до дня св. Валентина, 23 лютого, 8 березня, Дня космонавтики, Першотравня, Дня перемоги.

Пиріжки вересня 2013 р. не аналізувалися статистично, але відзначимо реакцію пиріжковців й на політичні події – зокрема, напередодні й у день виборів мера Москви (8.09.2013) спільнота поповнилася кількома десятками пиріжків відповідної тематики:

в москву приходит бабье лето
и вот босой электорат
резвится у телеэкранов
в потоках тёплого вранья
© Л.М.

уверен все пройдет достойно
и в мэрах будет робин гуд
осыпан счастьем будет город
весь мир потянется в москву
© nata

живу я правда в беларуси
но выбрать мэра вам хочу
а то у нас тут нету смысла
вообще кого-то выбирать
© Алиса Попова

кресты рисуют в бюллетенях
со скорбным видом москвичи
и опускают в урны с прахом
своих несбывшихся надежд
© dingo

Тематичні пиріжки також знаменують початок нової пори року. Особливо гостро автори відреагували на прихід осені:

меня летнюю одежду
на зимнюю в карманах я
всегда монетки оставляю
чтоб возвратиться поскорей
© i-mel

я засушу кусочек лета
в большую банку положу
залью рассолом океана
и буду греться в холода
© Дарья Ветровоск

Весь масив пиріжків (1524 твори) було проаналізовано з точки зору загальної тематики змісту. Було вирішено, що окрему тематичну категорію доцільно виділяти, якщо її презентують не менше п'яти пиріжків. Таких тематичних груп визначено 32. Пиріжки, які не увійшли до жодної з них, були віднесені до категорії «Інші». Наведемо статистику розподілу пиріжків, починаючи від найменшої кількості в тематичній групі до найбільшої.

1. Інші – 6 (0,39%). У цій групі окремо виділимо один пиріжок, написаний у формі акровірша:

живи брат счастливо и долго
о днако знай что иногда
п риходят разные проблемы
а ты морально не готов
© Дмитрий Шелтер

2. Суд, тюрьма – 6 (0,39%).

вот я сажу мешок картошки
а вырастает пять мешков
и потому прошу не надо
садить аркадия в тюрьму
© kingpest

семен услышал что признание
смягчить поможет приговор
и тихо шепчет прокурору
я вас люблю я вас люблю
© sometimer

3. Поради – 8 (0,52%).

не открывайте холодильник
без основательных причин
кто знает что вы там найдёте
и как потом вам с этим жить
© Кошкин

всегда ищи друзей на вырост
ведь те которых перерос
сродни любимым детским платьям
жаль бросить незачем хранить
© ironichna-osoba

4. Запозичення рядків з відомих пісень – 9 (0,59%).

любовь нечаянно нагрянет
когда её совсем не ждешь
а это значит что не лучше
она испанки и чумы
© не_фонтан

гонцы явились к николаю
но николай велит им ждать
он занят сексом а в россии
не отрекаются любя
© B0JI

5. Сни, сновидіння – 10 (0,66%).

мне сон вчера приснился странный
про мир огромный очень злой
там пироги нас сочиняют
на стенку вешают и ржут
© dyrilka

в кошмарных снах прекрасно то что
они дают нам осознать
что всё не так уж и хреново
и хуже есть ещё куда
© lenushonok

6. П'янство, алкоголізм – 15 (0,98%).

а если ночью хочешь водки
беги по полю босиком
потом по рельсам до поселка
потом в сельпо грызи замок
© оксана

снаружи холодно и сыро
внутри уютный алкоголь
меж ними тонкая прослойка
которую зовут антон
© Максим Истомина

7. Автомобілі та інший транспорт – 20 (1,31%).

вы так смущенно парковались
так газовали невпопад
так робко нажимали тормоз
признайтесь я ваш первый джип
© daffnie

8. Мистецтво – 21 (1,38%).

спектакль окончен гром оваций
и кровью брызгая в партер
артисты в зал бросают маски
срывая вместе с кожей лиц
© Дей

идите пойте в караоке
баритональный вы дискант
промолвил дирижёр и ноты
он вытер тенора лицом
© Лямбда

9. Запозичення відомих сюжетів та персонажів – 22 (1,44%). У цій категорії автори використовували сюжетику та ідеї казок, фільмів, літературних творів («Червоні вітрила», «Дід Мазай і зайці», «Три мушкетери», «Попелюшка», «Віні Пух» тощо).

медведь на машеньку наткнулся
заснувшую среди берез
и сразу понял городская
грибы в корзинке рассмотрев
© Покемон

родная что это за шляпа
и почему в прихожей конь
и что за вопли из уборной
констанция констанция
© redlight

10. Війна, військові, армія – 27 (1,77%).

на минном поле всё спокойно
поют дрозды и соловьи
и только мудрая кукушка
предусмотрительно молчит
© kaira

когда одна осталась пуля
а ты врагами окружен
стреляй последней пулей в солнце
и уходи пока темно
© douchine

11. Комп'ютери, віртуальна реальність – 27 (1,77%).

ты изменяла мне с админом
а если нет то как тогда
слова ядро консоль и сервер
могли попасть в твой лексикон
© daffnie

когда не стало интернета
мы вышли из своих домов
друг друга трогали руками
пытались даже говорить
© Arhistratig

поймал сегодня вирус гриппа
он файлы горла повредил
самокопирует он кашель
и форматирует мне мозг
© vlik

не интернетом же единым
сказал с трибуны спиридон
а чем тогда спросили люди
и грозно сжали кулаки
© Похабыч

12. Їжа, продукти харчування – 32 (2,1%).

смятенье страх и беспокойство
накатывают как волна
пошел и с полки взял варенье
волна попятилась назад
© Алла Шведова

за смысловую многозначность
гранаты любит михаил
за содержанье в них железа
за красоту кровавых брызг
© dingo

13. Свята – 40 (2,62%).

зима как опытная дама
сначала выдала нам снег
а новый год и мандарины
ещё придётся заслужить
© Беликова

в канун восьмого расцветает
у мужиков в душе весна
и деньги со счетов ручьями
текут в цветочные ларьки
© Анна Алексеева

14. Медицина, лікарі, хвороби – 42 (2,76%). Пірїжки цієї категорії особливо часто містять «чорний» гумор.

седая мать купила печень
и едет в госпиталь к петру
врачи качают головами
куриная не подойдет
© kingpest

хирург задорно улыбнулся
да што вы право о плохом
зато вас больше не коснеца
проблема парности носков
© Hippu

15. Професії – 43 (2,82%).

вчера бухгалтера петрову
спросили совесть есть у вас
петрова побежала рыться
в складских приходных ордерах
© B0J1 muzz Олег Олег

здесь альпинистка альпинисту
кричит со склона подстрахуй
а где то там в ущелье тёмном
туристы слышат чёртичто
© Дей

вчера районный врач гаврилов
пришел к семену и сказал
я ваш районный врач гаврилов
с вас триста семьдесят рублей
© sometimer

я президент а это значит
что я публичный человек
и потому в ваш дом публичный
имею право заглянуть
© Михаил Гаевский

16. Безвихідь, біль, розрив стосунків – 47 (3,08%).

холодный ветер обрывает
с меня последние листы
и скоро снег засыплет рану
мне нанесенную тобой
© Глеб Стародубцев

давай останемся друзьями
такой же бред как например
собака ты мне надоела
давай ты будешь мне котом
© severnyj_cvet

17. Сімейні стосунки – 50 (3,28%).

у нас с тобою будет домик
и трое четверо детей
кричала на бегу мария
и потрясала топором
© wildlemming

побойся бога антонина
супруге шепчет николай
а бог шипит в другое ухо
не бойся тоня бей козла
© Кальвия Криспинилла

да вы хамло кричит аркадий
я вас бы вызвал на дуэль
кабы не ваш почтенный возраст
и то что вы моя жена
© Денис Хлиманков

я замуж за тебя не выйду
и забери свое кольцо
вот так должна была ответить
ты мне пятнадцать лет назад
© Butigal

18. Релігійна тематика – 51 (3,35%). У цій категорії автори згадують поняття раю/пекла, Бога, ангелів, біблійних персонажів. Кілька пиріжків написані в руслі східних релігій.

суда не плавают а ходят
и этот незаметный штрих
их ставит много ближе к богу
чем самолеты и людей
© ironichna-osoba

адам ты что ребра жалеешь
господь с укором вопрошал
адам взмолился ну не надо
я жопой чувствую беду
© кара

19. Жахи – 52 (3,41%). В цю категорію були об'єднані пиріжки, образами яких виступають привиди, вампіри, садизм, канібалізм, некрофілія тощо.

мне даром этот дом не нужен
здесь говорят давным давно
жену с детьми убил мужчина
а кстати вон они стоят
© Николай Косуха

востоковед иван заславский
и людоед иван петров
соавторы прекрасной книги
сто сорок блюд из зульфийи
© sometimer

в глазах убитого олега
застыли шкаф и потолок
не отразилась только зоя
с кровавой пеной на клыках
© dingo

вампиры кто постарше помнят
что был сплошной гемоглобин
сейчас укусишь и как будто
водичку из под крана пьешь
© bug

20. Ностальгія, світла печаль – 55 (3,61%).

мы все летим на самолете
мы едем в поезде в авто
а вот земля она тоскует
по нежному теплу ступней
© Артем Бочаров

ты молод моден энергичен
весь в гаджетах и соцсетях
а я из тех людей кто трогал
батоны ложкой обувной
© ЫЫЫЫТЬ

21. Жінка як така – 58 (3,81%).

направил смыслоуловитель
оксане в говорящий рот
хочу понять о чем четыре
часа оксана говорит
© iLLiCH

я женщинам не доверяю
они коварны и хитры
они на ногти клеят ногти
рисуют брови на бровях
© О-ё & Шел

настал тот самый понедельник
и к жизни новой приступив
татьяна села на диету
диета в муках умерла
© Татьяна Барышникова

как бог велел перелюбила
всех ближних с нынешнего дня
присматриваться буду к дальним
и выбирать с кого начать
© luci

22. Видатні особистості – 61 (4%). У цій категорії згадуються історичні особи, письменники, художники, музиканти, політики, артисти тощо.

давайте выпьем за ван гога
он был нежадным мужиком
последнюю отдал рубаху
и ухо предпоследнее
© Мария Машева
одевшись уходящий ленин
с укором шлюху оглядел
вам барышня учиться надо
и трижды это повторил
© Дей

на путине живут микробы
сто сорок миллионов штук
и каждый в десять раз богаче
чем средний русский гражданин
© Максим Истомина
постригла сына под кобзона
теперь он просит чтобы боль
покинула хоть ненадолго
к родному дому полетя
© Цай

23. Дитинство – 62 (4,07%). До цієї групи увійшли пиріжки, в яких розкриваються теми дитячого побуту та інтересів, виховання, стосунків батьків і дітей, навчання у школі.

в моём счастливом детстве нету
ни табуреток ни стишков
есть губы в земляничном соке
и на ладони стрекоза
© kenga
свое стремление быть первым
глеб трудным детством объяснял
в семье он был седьмым ребенком
на всех детей один горшок
© софья бреннер
ах если б мне вернуться в детство

на пять коротеньких минут
увидеть маму молодую
доест зелёную гуашь
© ай эм
отец ивана лупит розгой
олега предки бьют ремнём
а колю батя долбит током
электрик батя у него
© Листо4ек

24. Філософські мотиви – 67 (4,4%).

аркадий долго и упорно
пытался чтото изменить
пришла суровая реальность
и все оставила как есть

© Цай

наука жить почти бессильна
перед искусством умирать
сказал печально математик
и разложился в ряд фурье

© бес

в условиях нехватки данных
наш мозг придумывает сам
врагов картину мира бога
и мнение других людей

© djfedos

младенец зарыдал в маршрутке
как будто ясно осознал
что жизнь бессмысленно нелепа
а соска лишь начало лжи

© Беликова

25. Чоловік як такий – 70 (4,59%).

вчера антон пошёл по бабам
иначе объяснить нельзя
тот факт что сапоги в помаде
по меньшей мере трёх цветов

© olin

оксана сев за руль узнала
от незнакомых ей мужчин
что у овцы глаза на жопе
и что в дурдоме выходной

© redlight

пришельцы взяли в плен олега
как человека экземпляра
в отчете пишут алкоголем
питается и много спит

© iriska

сильны мужчины и суровы
тверды как сталь в глазах огонь
а ночью так сопят забавно
и ножкой дрыгают во сне

© Екатерина Нечаева

26. Тварини – 70 (4,59%).

вот соль ее лосям насыплешь
вот брюква это кабанам
а кровь возьми в ведре под лавкой
в поилки комарам разлей

© Н.Е.Ржавейко

когда пути двух черных кошек
нечаянно пересеклись
одна пройдя пять метров сдохла
другая сразу взорвалась

© Максим Истомин

чесать за ушком муравьеда
опасно по нему бегут
от удовольствия мурашки
и он съедает сам себя

© filipolya

олег всегда любил природу
теперь он умер и во рту
живет смешная землеройка
в желудке добрый червячок

© redlight

27. Ірраціональний зміст, фантасмагорії – 79 (5,18%).

включил горячую водичку
из крана вылезла рука
обратно вентиль завернула
и погрозила кулаком

© mihafrodo

пока рассыпанную клюкву
геннадий подбирал со шпал
его отрезанную ногу
в лес утащили муравьи

© Honda

олег совсем не удивился
фатальной встрече с барсуком
так умер дед так умер папа
стреляй барсук чего ты ждёшь

© Zinaid

решил сегодня выпить чая
но чай быть выпит не хотел
и в стенки кружки он уперся
чаинкой каждую своей

© Юрий Ефимов

28. Смерть у різноманітних варіаціях – 83 (5,45%).

теперь давай я буду сверху
сказала кшиштофу земля
и кшиштоф знал что это честно
но не был внутренне готов

© korobkow

аркадий пишет напоследок
что никого мол не винит
но вдруг зачеркивает строчку
и пишет пишет имена

© garwuf

29. Секс, тематика «нижче поясу» – 85 (5,58%).

в твоих глазах я пал так низко
что вдруг возможность приобрел
тебе заглядывать под юбку
и даже более того

© бес

уведомление о сексе
пришло зухре на телефон
ваш муж сегодня в девять тридцать
кому то внес свой депозит

© бес

евгений спрашивает в книжном
про книжку с позами и чтоб
похожая на камасутру
но чтобы можно одному

© дю Барнстокр

вадим сказал пойми оксана
мой выбор безопасный секс
и зафиксировал оксану
ремнями безопасности

© Н.Е.Ржавейко

30. Стосунки між людьми (різноманітні) – 90 (5,91%).

гляжу в глаза петра и вижу
сперва говно потом свинью
и лишь на донце человека
который денег должен мне

© supposedly-me

артур мужьям оксаны руфи
тамары ольги и зухры
кричит не на того напали
хотя напали на того

© Нестер Пим

31. Психологія, психіатрія – 106 (6,96%).

андрей стеснялся часто мыться
но справиться с собой не мог
и чтобы появился повод
он на себя ронял борщи
© vera

спустя года спокойно мирно
добро и зло во мне живут
и одеяло врозь не тянут
ложась по очереди спать
© Роман Баснер

сама с собой порою споря
я удивляюсь одному
что ту которая разумней
не слушаю я никогда
© Pikku - Муу

из зеркала сурово смотрит
чужой какой то человек
и говорит садитесь павел
нам есть о чом поговорить
© Hippu

32. Кохання (у різних проявах) – 110 (7,22%).

любила зоя гражданина
который зою не любил
отсюдова страниц пятнадцать
удачных зоиных стихов
© vera

олег в любви признался ольге
олегу даже невдомёк
что он сказал на самом деле
беда беда войди в мой дом
© silaev-a

в тротиловом эквиваленте
моя любовь к тебе всего
три с половиной килограмма
но этого должно хватить
© zajushka

ромашке люсе оторвали
семь рук и восемнадцать ног
уткнулась жёлтой мордой в землю
и умирает за любовь
© dingo

Проведений статистичний аналіз доводить, що коло тем і образів, які хвилюють пиріжковців, надзвичайно широке, адже тематичні групи з найбільшою кількістю прикладів не перевищують 6 – 7% від загальної кількості пиріжків. Більшість віршів відзначені почуттям гумору (доброго, іскрометного, чорного), стислістю думки, наявністю підтексту, неоднозначністю та іронією. Всі ці художні якості обумовили популярність нового жанру і любов тисяч прихильників. Сьогодні добірки пиріжків друкуються в газетах, зачитуються на радіостанціях, в Інтернеті проводиться багато конкурсів з тематичного написання пиріжків. Вже зафіксовані факти проведення лекцій про новий жанр та творчих зустрічей з акторами-виконавцями пиріжків. Цікавим фактом популярності пиріжків є видання книг у звичайному паперовому форматі [4; 7] і навіть спроби перекладу їх англійською мовою [9].

У 2011 р. на Першому національному каналі (Україна) вийшов сюжет про пиріжки. Українського письменника Олександра Ірванця спитали, чому в Україні досі немає пиріжків, таких популярних у Росії. За підсумками цього інтерв'ю поет у своєму інтернет-блогі в одній із соціальних мереж дав відповідь на запитання журналіста і став автором, ймовірно, першого україномовного пиріжка.

все хочете як у росії
футбол паскудний мова час
що ж я вам можу підіграти
вдавіться вашим піражком
© Олександр Ірванець

Втім, жарти жартами, але О. Ірванець у програмі висловлює досить влучну, на наш погляд, думку, називаючи короткі народні фольклорні форми на кшталт приказок, частівок, примовок «не поезією, але творчістю» і стверджує, що саме «творчість робить людину людиною; не праця, а творчість» [8]. Тому завершити статтю, присвячену піріжкам, логічно буде саме піріжком. У цьому творі засновника жанру sohas'а, на наш погляд, якнайкраще втілена ідея безсмертя творчої особистості, реалізації його мистецьких потенцій та надія на довге життя цієї маленької, але змістовної літературної форми:

поэт придумал стих хороший
но нечем было записать
он лёг тогда спиной на землю
и в небе записал ногой
© sohas

Література

1. Вагина М. Пирожки: как пишут и с чем едят / Мария Вагина // Мнения.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mnenia.ru/rubric/culture/pirojki--kak-pishut-i-s-chem-edyat/>
2. Васильев В. Возникновение жанра пирожки / Вадим Васильев // Перашковая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.perashki.ru/Info/History/>
3. Милякина А. Космология пирожка / Александра Милякина // Вышка: студенческая газета Государственного университета – Высшей школы экономики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gazetavishka.ru/2010/10/10/космология-пирожка/>
4. Непоезия : избранные пирожки / [Владислав Кунгуров, Сергей Беляков, Вера Барковская, Евгения Тен, Вадим Саханенко; ред.-сост. В. Саханенко]. – Минск: И. П. Логвинов, 2009. – 480 с.
5. Перашковая [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.perashki.ru/>
6. Пирожки +: поэзия современности // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vk.com/perawki>
7. Пирожки с буквами : сб. / [сост., ред., автор вступ. ст. А. Силаев]. – Николаев: Летопись, 2013. – 480 с.
8. Поезия інтернету, або що таке «піріжки»? : ефір 20 жовтня 2011 р. // Перший національний [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://1tv.com.ua/ru/video/program/knyga/2011/10/20/3668>
9. Wasilevsky A. Cookies-poem: Translations into English / Anton Wasilevsky. – М., 2013.

АНАЛІЗ ГАРМОНІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ МАНУСКРИПТУ SILVA RERUM

Стаття присвячена аналізу гармонії музичних творів з рукописної збірки XVII століття, яка серед небагатьох пам'яток інструментальної музики, що звучала в Україні в XVII столітті, збереглися до нашого часу.

Ключові слова: бароко, інструментальна музика, гармонія, манускрипт, табулятура.

Статья посвящена анализу гармонии музыкальных произведений из рукописного сборника XVII века, среди немногих памятников инструментальной музыки, звучавшей в Украине в XVII веке, сохранились до нашего времени.

Ключевые слова: барокко, инструментальная музыка, гармония, манускрипт, табулатура.

The article is dedicated to analysis of harmony of musical scores from manuscript codes of XVII century.

Key words: baroque, instrumental music, manuscript, harmony, tablature

Серед манускриптів чільне місце посідає збірка творів, відома в музикознавчих колах як *Silva Rerum*. Обсяг її досить великий – понад дві сотні номерів. Походженню цього манускрипту та аналізу мелодій ми присвятили статтю, що вийшла в збірці «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури» вип. XXV. На часі аналітичне дослідження гармонії музичних творів манускрипту XVII століття.

У збірці *Silva Rerum* переважна більшість творів подається у двоголосному варіанті, втім трапляються і триголосні та одноголосні, до яких іноді додано цифрований бас. Це надає змогу аналізувати гармонію (див., зокрема, № 45 – одноголосний, № 196 – двоголосний, № 212 – триголосний). На основі триголосних творів можна з певністю визначити гармонію, у двоголосні гармонічна природа окреплюється не повною мірою, але, маючи триголосні зразки, можна з ймовірністю представити гармонію твору.

Проаналізуємо спочатку твори, які мають триголосну фактуру, – № 53 і № 54. Тональність першого твору, що має назву «*Gdyby grzech kazdy*», *re* мінор, але починається не з тоніки, а з мінорної домінанти і вже у наступному такті взято мажорну домінанту. В третьому такті є відхилення у паралельний *fa* мажор. Друге речення подібне, але завершується воно в головній тональності. Зауважимо, що в заключному кадансі субдомінанта взята у вигляді дисонансу, а домінанта – як консонанс ($\Pi_5^0 - D - t$).

Друга частина аналізованого твору починається *соль* мажорним тризвуком, який звучить свіжо та дещо несподівано. Цей тризвук є домінантою *до* мажору (відхилення у тональність VII натурального ступеня), потім зроблено відхилення у *ля* мінор. Наступні два такти знову звучать у *до* мажорі, а далі без модулюючого акорду дається тоніка головної тональності (*ре* мінор). Заклучний каданс в обох частинах однаковий. Підсумовуючи, зазначимо, що гармонія у розглянутому творі багата: відхилення з *ре* мінору в III, V мінорний і VII натуральний ступені, застосовано дисонуючу субдомінанту і консонанту домінанту.

№ 54 має назву «Kto sie kocha w dziewczynie». Польські дослідники вважають, що цей твір близький до українських кантів. Два верхні голоси рухаються паралельними терціями, але в окремих місцях середній голос піднімається вище від мелодії, утворюючи дисонантне співзвуччя. Тут, як і у попередньому творі, є різноманітні відхилення, зустрічаються септакорди і навіть нонакорд II ступеня, а також цікаві співвідношення акордів V₇ – VI ступенів.

Крім того, в збірці *Silva Regum* є твори з досить простою гармонією, наприклад у № 59 «*Ragamoszka*» використано тільки три гармонічні функції: тризвуки I, IV і V ступенів. До речі, тут тонічна гармонія доволі часто переноситься через тактову риску (характерна особливість гармонічної мови епохи бароко).

У першому такті цієї яскравої мініатюри тоніка (*соль* мажор) чергується з субдомінантою (*до* мажор). Другий такт повністю витримано на тонічній гармонії, в третьому – знов з'являється субдомінанті, але ненадовго, тільки на третю долю. Перша частина завершується ходом тоніка – домінанта (*ре* мажор) – тоніка.

Перша фраза другої частини проста і логічна: тоніка – субдомінанта – домінанта – тоніка, а завершення – таке саме, як і в першій частині. Зауважимо, що у цьому творі використано тільки основні тризвуки без обернень.

Твір № 60 має назву «*Niemiec*». Тональність цього дванадцятитактового твору – *соль мажор*. На відміну від попереднього твору в першому такті йде чергування тоніки та домінанти на кожну долю. В другому такті на третю долю припадає субдомінанта (*до* мажор). Далі після тонічного тризвуку фраза завершується на домінанті. Другий тритакт подібний до першого, але він завершується на тоніці. Друга частина вирізняється тим, що побудована на тоніко-субдомінантових відносинах і тільки в останньому такті з'являється домінанта. В цьому творі кілька разів трапляється тонічний сектакорд.

«*Gonionu*» – таку назву має шеститактова мініатюра під № 55. У перших двох тактах домінує тоніка (*соль* мажор), яку тільки на останню долю змінює субдомінанта (*до* мажор). І тільки в останньому такті першої частини утверджується домінанта (*ре* мажор). Друга частина починається з тоніки, яка чергується з домінантою, наступний такт присвячено субдомінанті, яку лише на останню чвертку змінює тоніка, а далі – знову домінанта і тоніка. В цьому номері на фоні основних тризвуків лише один раз трапляється сектакорд домінантової гармонії.

Наступна восьмитактова мініатюра під № 56 має назву «*Mienionu*». В перших двох тактах, як і в попередніх творах, йде чергування тоніки (*соль* мажор), субдомінанти (*до* мажор) та домінанти (*ре* мажор). А в третьому такті на третю і четверту долю береться подвійна домінанта (*ля* мажор), яка приводить до утвердження домінантової гармонії. Втім, друга частина починається знову тонікою, далі звучить коливання субдомінанта – тоніка – домінанта, що призводить до фіналу в тональності *соль* мажор.

Твір № 58 під назвою «Witany» складається з трьох маленьких частин. Перший такт – тоніка (*соль* мажор), другий – віддано субдомінанті (*до* мажор), а в третьому такті на другу долю з'являється тризвук другого ступеня (*ля* мінор), далі тоніка і перша частина завершується домінантою. Другу частину побудовано на чергуванні тоніки з домінантою. Третя частина, в якій розмір з дводольного змінюється на тридольний, починається з тоніки, далі йде субдомінанта на третю долю, потім знову тоніка, тризвук другого ступеня, який плавно переходить в тонічний секстакорд і далі бас висхідним рухом по ступенях приводить у домінанту, після якої фінал звучить в основній тональності (*соль* мажор).

Розглянемо номери з відхиленнями та модуляціями.

Твір № 51, що має поетичну назву «Nie zaszynau woyny, Kupido Swowolnij», подано в тональності *соль* мінор. В першому такті після тоніки на четверту долю припадає мінорна домінанта (*ре* мінор). Наступний такт відкриває тризвук другого ступеня, за яким йде домінанта. В третьому такті панує сьомий натуральний ступінь (*фа* мажор) і тільки на останню долю з'являється тонічний тризвук, який в наступному такті стверджується через домінанту. П'ятий такт також починається тонічною гармонією, яку лише на останню долю змінює домінанта. В передостанньому такті також залишається домінанта. Ще раз наголосимо на специфіці барокової гармонії, де нерідко трапляється перенос функції через тактову риску. У фіналі першої частини утверджується гармонія мінорної домінанти, з якої починається і друга частина. В перших двох тактах цієї частини йде чергування домінантової і тонічної гармонії, що приводить до субдомінанти в третьому такті. Далі через тризвуки другого та першого ступенів приходить домінанта. П'ятий такт починається тонікою, далі субдомінанта, домінанта, і знову субдомінанта на першу долю шостого такту. Потім йде домінанта і номер завершується тонікою в *соль* мінорі.

Твір № 52 «W zielonym lesie mloda leszczyna» має основну тональність *до* мажор. В першому такті тоніку змінює домінанта (*соль* мажор), а в другому такті на третю долю з'являється субдомінантова гармонія і лише на останню чверть припадає тоніка, потім домінанта і знову тоніка. Далі ми бачимо, що однаковий хід мелодії (*фа – мі*) по-різному гармонізується. Якщо в третьому такті це була субдомінанта і тоніка, то в п'ятому на ноту *фа* припадає домінантова гармонія, тобто звучить септакорд. Принцип різної гармонізації однакової мелодії також притаманний гармонії доби бароко. Після тоніки на першу долю наступного такту припадає тонічний секстакорд, далі – домінанта, потім знову тоніка, домінантовий секстакорд і, врешті-решт, перша частина завершується на тонічній гармонії. Другу частину також відкриває *до* мажор, але в останній чверті звучить мінорна субдомінанта (*соль* мінор). Йде плавне відхилення в тональність *соль* мінор через домінанту *ре* мажор. Потім – *до* мінор, вже як субдомінанта до *соль* мінору, знову домінанта *ре* мажор і утвердження нової тональності (*соль* мінор). Але ненадовго, бо в наступній фразі (п'ятий такт другої частини) знову звучить *до* мажор, далі після домінантової гармонії йде субдомінанта (що також притаманно бароковій гармонії), тоніка, домінантовий септакорд і побудова завершується в основній тональності (*до* мажор).

Твір № 78 під назвою «Slowiczek skacz» має тональність *соль* мінор. В перших чотирьох тактах йде зміна гармонії тоніка – домінанта. Далі після домінанти в п'ятому такті звучить мажорна субдомінанта (*до* мажор), тризвук натурального сьомого ступеня (*фа* мажор), знову *до* мажор, який змінює мінорна домінанта (*ре* мінор), в якій і завершується перша частина твору.

Другу частину розпочинає бадьорий тризвук третього ступеня (*сі бемоль* мажор), який через мажорну субдомінанту (*до* мажор) приводить до мінорної домінанти (*ре* мінор). Третій такт другої частини починається в основній тональності (*соль* мінор), але на останню долю припадає тризвук сьомого натурального ступеня (*фа* мажор), який знову повертає до *сі бемоль* мажору в якості тимчасової тоніки. Далі – *фа* мажор, як домінанта до *сі бемоль* мажору, потім після *фа* мажору звучить тризвук *соль* мінору, який остаточно утверджується через домінанту у фіналі.

Твір під № 79 занотовано в тональності *ре* мінор. Розвиток гармонії в першому такті після звичайних тоніки – субдомінанти й домінанти приводить не до очікуваної тоніки, а до шостого ступеня (*сі бемоль* мажор), потім через домінанту знову приводить до тоніки, завершуючи першу фразу в тональності *ре* мінор. Друга фраза (п'ятий такт) починається з *фа* мажору, але це не третій ступінь основної тональності, а нова тоніка (паралельний мажор). Далі слідує домінанта вже нової тональності (*до* мажор), потім субдомінанта (*сі бемоль* мажор), тонічний секстакорд – тризвук третього ступеня (*соль* мінор) і далі тоніка – домінанта – тоніка. Друга частина починається з секстакорду *фа* мажору і басовий голос рухається вгору по ступенях: секстакорд другого ступеня – домінанта, а далі *ре* мажорний тризвук звучить як домінанта до *соль* мінору. В другій половині такту звучить *до* мажор, як домінанта до *фа* мажорної тональності, далі йде субдомінанта (*сі бемоль* мажор), тонічний секстакорд і через тризвук другого ступеня (*соль* мінор) утверджується тоніка (*фа* мажор). Друга частина так само раптово (зовсім непередбачено) починається з *ре* мінору (початкова тональність). Плавний висхідний рух нижнього голосу – тоніка – другий ступінь – третій ступінь – субдомінанта, приводить до мінорної домінанти (*ля* мінор), далі зупинка на тризвуку другого ступеня і очікувана розв'язка: тоніка – домінанта – тоніка.

Твір № 80, як і попередній має тональність *ре* мінор. Швидко, на кожному долю змінюється гармонія в першому такті: тоніка, домінанта, шостий ступінь, третій ступінь, цей рух приводить до субдомінанти (*соль* мінор) в другому такті і тоніці на третю долю. Третій такт починається з паралельного мажору (*фа* мажор), потім *до* мажор, повертається тоніка (*ре* мінор), домінанта і знову тоніка звучить цілий такт. У передостанньому такті першої частини послідовність гармонії субдомінанта – тоніка – домінанта приводить до тоніки (*ре* мінор). Друга частина має секвенційний розвиток. Перший такт: *ре* мінор – *до* мажор, знову *ре* мінор і *сі бемоль* мажор на четверту долю такту. Другий такт: *до* мінор – *сі бемоль* мажор, *до* мажор і *фа* мажорний секстакорд. У третьому такті: *сі бемоль* мажор, *фа* мажорний секстакорд. В третьому такті: *сі бемоль*, *фа* мажорний секстакорд, знову *сі бемоль* мажор і *соль* мінор. Остання ланка секвенції в четвертому такті: *фа* мажорний секстакорд, *соль* мінор, знову *фа* мажорний секстакорд і основний тризвук *фа* мажору. Після чого йде *соль* мінор (це вже нова тоніка), *до* мінор (субдомінанта), *ре* мажор (домінанта), і твір завершується в *соль* мінорі. Нагадаємо, що початкова тональність була *ре* мінор.

Енергійний твір № 81 має тональність *ре* мінор. Розвиток гармонії йде таким чином: тоніка, сьомий натуральний ступінь (*до* мажор), шостий ступінь (*сі бемоль* мажор) і зупинка на субдомінанті (*соль* мінор). Потім повертається тоніка, знову субдомінанта – тоніка – домінанта і перша фраза завершується в початковому *ре* мінорі. В п'ятому такті знову звучить тонічний тризвук, далі третій ступінь (*фа* мажор), сьомий натуральний (*до* мажор) і знову *ре* мінор. В передостанньому такті

першої частини на першу долю припадає субдомінантовий секстакорд, далі тоніка і сьомий натуральний ступінь (*до* мажор), який звучить домінантою до паралельного *фа* мажору, що завершує першу частину. В другій частині йде цікавий та швидкий розвиток. Перший такт: тоніка – секстакорд сьомого натурального ступеня і тризвук третього ступеня (*фа* мажор), потім *сі бемоль* мажор – *до* мажор і *ре* мінор. В другому такті тільки *до* мажор і *фа* мажор. Далі з'являється *сі бемоль* мажор – *до* мажор і *соль* мажор в якості домінанти і весь наступний такт панує *до* мажор. П'ятий та шостий такти другої частини ідентичні першому та другому, а далі в передостанньому такті традиційна каденція: субдомінанта (*соль*-мінор), домінанта (*ля*-мажор) і довгоочікувана тоніка.

Спокійна колискова «Dayci, Boze, dobronoc» занотована в тональності *ре* мінор під № 47. В першому такті тонічна гармонія чергується з домінантовою. Другий такт починається з субдомінанти (*соль* мінор), на наступну долю звучить *ре* мажор як домінанта, і знову *соль* мінор. Далі повертається *ре* мінор, але перший чотиритакт завершується на домінантовій гармонії. Друга фраза теж починається з домінанти, потім тоніка і субдомінанта. Шостий такт відкриває сьомий натуральний ступінь (*до* мажор), а далі, по черзі, домінанта – тоніка – субдомінанта. На початку передостаннього такту першої частини знову звучить тризвук сьомого натурального ступеня, а далі – тоніка – домінанта і тоніка.

Танець під № 66 занотовано в *соль* мінорі. Для нього характерні зміна гармонії майже на кожену долю та постійні відхилення в інші тональності. Перший такт починається тонічним тризвуком, далі плавно йде секстакорд сьомого натурального ступеня, тризвук третього ступеня (паралельний *сі бемоль* мажор), знову згаданий вище секстакорд і рух зупиняється на тоніці, після якої йде домінанта (*ре* мажор). Домінанту замінює не очікувана тоніка, а тризвук шостого ступеня, далі мінорна домінанта і субдомінанта (*до* мінор). Четвертий такт починається з паралельного *сі бемоль* мажору, далі *фа* мажорний секстакорд, тонічний тризвук (*соль* мінор), а потім свіжо звучить *до* мажор, як домінанта до *фа* мажору, що витримується цілий такт, а на останню долю через секстакорд плавним поступовим рухом нижнього голосу приводить до тоніки (*соль* мінор). Розвиток другої частини йде секвенціями по два такти. *Соль* мінор – *фа* мажор, знову *соль* мінор – *фа* мажорний секстакорд і зупинка на *сі бемоль* мажорі. Другий такт знову починається з *сі бемоль* мажору, за яким слідує *до* мажор – *фа* мажор і завершується *соль* мінором. Друга секвенція починається тоном нижче: *фа* мажор – *до* мажорний секстакорд, знову *фа* мажор, далі *до* мажорний терцквартакорд, який приводить до *фа* мажорного секстакорду, що звучить як нова тоніка. Наступний такт починається з тоніки (*до* мажор), далі субдомінанта (*мі бемоль* мажор), логічно з'являється домінанта (*до* мажор) і завершується *фа* мажором. Потім повторюється перший такт другої частини, який завершується кадансом субдомінанта – тоніка – домінанта і фінальний *соль* мінор.

Таку саму тональність має твір № 70. Перший такт побудовано на тонічній гармонії і тільки на останню чверть припадає домінантовий секстакорд. В другому такті звучить *мі*-мінорний тризвук, за яким йде домінанта. Наступний такт починається мажорною субдомінантою, а далі домінанта, але вже в мінорі (*ре* мінор), потім тризвук другого ступеня (*ля* мінор) і паралельний мажор (*сі бемоль* мажор). П'ятий такт починається з сьомого натурального ступеня, потім тоніка, за якою йде мінорна домінанта, що витримується цілий такт і врешті приводить до *соль* мінору.

Друга частина несподівано починається з паралельного *сі бемоль* мажору, далі *фа* мажорний терцквартакорд в якості домінанти до нової тональності і знову чергування *сі бемоль* мажору і *фа* мажору. Третій такт другої частини починається з *фа* мажору.

Ще одне несподіване відхилення, подібне до попереднього: *фа* мажорний тризвук, далі обернення (*фа* мажорний секстакорд) – *до* мажорний терцквартакорд як домінанта і знову *до* мажор. А в передостанньому такті так само раптово звучить перша тональність *соль* мінор, якою і завершується твір.

Для того щоб уникнути одноманітності, автори інколи по-різному гармонізують однакові мелодичні фрази. Наприклад, у творі № 194 друга частина починається звуком *соль* другої октави, а у нижньому голосі дається також *соль*, це – контури акорду IV ступеня (тональність аналізованого твору *ре* мажор). Але вже через такт та сама мелодична поспівка гармонізується по-іншому: *до-бекар* у нижньому голосі разом із звуком *соль* у мелодії творить акорд VII низького ступеня.

У творі № 7, що його викладено у *ре* мінорі, однакові мелодичні поспівки гармонізовано по-різному: спочатку звук *ля* першої октави є основним тоном V ступеня (10-й такт), а потім *ля* стає терцією *фа* мажорного акорду (14-й такт). В згаданому творі використано акорди усіх ступенів, VI ступінь дається у двох варіантах: як натуральний (*сі бемоль*) і підвищений (*сі бекар*).

Крім кварто-квінтових сполучень акордів у багатьох творах збірки є такі співвідношення: I – VII натуральний, V – III, VII натуральний – IV або послідовність: I – II мажорний – III – IV – (IV₇) – V (№ 21). У деяких творах збірки гармонія нелегко піддається аналізу. Наприклад твір № 153 починається з *соль* мажорного тризвука, але він не є тонікою основної тональності, це – домінанта *до* мажору. Отже, починається твір у тональності четвертого ступеня. Втім, перша частина завершується у *соль* мажорі, друга частина починається у *ре* мажорі, а завершується також у *соль* мажорі.

Характерною рисою барокової гармонії є «коливний» рух між двома сусідніми акордами, як, наприклад, у творі № 102; у тактах п'ятому та шостому кілька разів повторено VII натуральний – I. Тут нелегко визначити ладо-тональний центр. Інколи певну двозначність вносить те, що у творі використано тільки два акорди: I – IV, або I – V, у таких випадках роль тоніки може взяти на себе будь-який акорд.

Перенесення кварто-квінтових відношень на побічні ступені ладу складає враження модуляції, тобто тонікою може стати будь-який мажорний чи мінорний тризвук. Нерідко у збірці зустрічаємо приклади зіставлення, причому вони досить своєрідні для того часу.

Розглянемо твір №130, у якому застосовано гармонічні принципи експозиційного і серединного (розробкового) плану, зокрема є елементи мотивної розробки. Починається друга частина з *соль* мажорного акорду, який є четвертим ступенем у новій тональності (*ре* мажор), після якого дається VII₆ – I. Наведена тут фраза з двох тактів стала основою для хроматичної секвенції, «кроки» якої мають низхідне спрямування: *до* мажор і *соль* мажор, а завершується твір у основній тональності *до* мажор. Зауважимо, що при простому тональному плані твору (*до* мажор – *ля* мінор – *до* мажор) представлено досить розвинуту модуляційну техніку, особливо важливим є застосований тут принцип мотивної розробки.

Вирізняється своєрідністю гармонія у творі № 191, тональність якого *соль* дорійський, у 2 – 3 тактах дається така послідовність акордів: I – VII натуральний – VI – V мінорний – IV мажорний. Оригінально зроблено відхилення у творі № 35. У перших двох тактах маємо перехід із *соль* мінору мелодичного у *ре* мінор, тут звучить мінорна домінанта, яка тривалий час витримується і набуває значення тоніки.

Наступна фраза починається знову із *соль* мінору, далі зроблено відхилення у *сі бемоль* мажор. Друга частина твору характерна тим, що в ній кілька разів відбувається перехід з *соль* мінору у паралельний *сі бемоль* мажор з поверненням до головної тональності. Відзначимо також цікавий паралельний рух обох голосів, які творять таку гармонію: I – VII натуральний – VI натуральний – V натуральний – IV – III. Це засвідчує про пошуки невідомого нам автора XVII століття нових гармонічних ресурсів.

Твору № 107 притаманний різноманітний рух голосів: то паралельно вгору, то паралельно вниз, то вони рухаються у різні боки (див. такти 5-6, 9-10, 13-14). Подібним є голосоведення у триголосному творі (№ 104): у першому та шостому тактах усі голоси рухаються вниз, а в заключному кадансі акорд V ступеня переходить у I рухом усіх голосів вгору.

На основі проведеного аналізу можна констатувати, що гармонія епохи бароко – своєрідна, має відмінності від гармонії класицизму. Для музики бароко не властива чітка функціональна система, іншою є модуляційна техніка. Характерними для неї є відхилення в тональності першого ступеня споріднення, вони нерідко добре готуються. Зустрічаються і зіставлення.

Кварто-квінтові співвідношення між акордами різних ступенів ладу складають враження зміни ладогармонічної опори, тобто відхилення в іншу тональність. Інколи «коливання» акордів, наприклад I та VII натурального ступенів, у мінорі не дають можливості точно визначити, який акорд бере на себе роль тоніки. Якщо твір починається не з першого ступеня, а приміром з п'ятого, що звучить в оточенні другого ступеня, то це також ускладнює аналіз визначення тональності.

Поряд з творами, що мають досить складні гармонії, трапляються зразки, де є тільки три акорди. Своєрідним у епоху бароко є голосоведіння з паралельними квінтами, октавами та переченнями. Трапляється варіативність окремих ступенів, наприклад VI натурального і VI підвищеного у мінорі. Досить часто музичний матеріал розгортається секвенційно (зерно секвенції – один чи два такти).

Підводячи підсумки, констатуємо, що манускрипт XVII століття має велику наукову та художню цінність. Збірка *Silva Rerum* помітно розширює уявлення про інструментальну музику, що звучала на українських землях у той час, вона повинна збагатити концертний репертуар сучасних виконавців. Твори, що вміщені у збірці, вражають майстерністю і самобутністю. При їх автентичному виконанні вони звучатимуть свіжо й яскраво.

Література

Zrodla do historii muzyki polskie. – Zeszyt 16: Myzyyczne silva rerum z XVII wieku/ ed.: J. Golos, J. Steszewski. – Warszawa: PWM, 1970. – 132 s.

ПРОБЛЕМА ОБРАЗОТВОРЧОГО ТРОПОСУ У ХРИСТИЯНСЬКОМУ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (Частина I)

У контексті експлікації теоретичних поглядів християнських мислителів на образотворче іносказання здійснено компаративний аналіз східнохристиянського та західного ставлення до сакрального образу. Автор статті виявляє онтологічну природу візантійського вчення про образ. Антинатуралістичний апофатизм ікони розглянуто як специфічну форму образотворчого тропосу та необхідний висновок із паламітського синтезу, основою якого виступає семантизація форми.

Ключові слова: універсальний символізм, аналогія, тропос, еквівокативність, теосис, теомімесис, метексис, символічний реалізм.

В контексте экспликации теоретических взглядов христианских мыслителей на иносказание в изобразительном искусстве осуществлен компаративный анализ восточнохристианского и западного отношения к сакральному образу. Автор статьи выявляет онтологическую природу византийского учения об образе. Антинатуралистический апофатизм иконы рассматривается как специфическая форма изобразительного тропоса и необходимый вывод из паламитского синтеза, основой которого выступает семантизация формы.

Ключевые слова: универсальный символизм, аналогия, тропос, эквивокативность, теосис, теомимесис, метексис, символический реализм.

In the context of the explication of opinions of Christian thinkers in the visual arts comparative analysis of Western and Eastern Christian relationship to the sacred image is performed. The author reveals the ontological origin of the Byzantine doctrine of image. Antinaturalistic apophatism of the icon is seen as a specific form of fine tropos and necessary consequence of Palamite synthesis, the basis of which stands semantization of the form.

Key words: universal symbolism, analogiya, tropos, ekvivokativnost, theosis, teomimesis, meteksis, symbolic realism.

Художнє іносказання належить до питань, обминути які не може жоден сучасний дослідник сакрального мистецтва через символізм останнього. З цих причин література, що висвітлює символізм християнського мистецтва, практично безмежна. Це стосується насамперед західної медієвістики – потужні бібліографічні переліки з цього питання пропонуються у працях Е. Панофського [8, 475] та У. Еко [13, 221]. Проте окремих праць, які б висвітлювали естетичну проблематику художнього іносказання, як її бачила християнська думка, вкрай обмаль [7]. У вітчизняній науковій думці вивчення християнського символізму й художнього іносказання у його контексті є також заслугою мистецтвознавців. Значущий науковий доробок у цій царині належить Д. Щербаківському, В. Свенціцькій, Г. Логвину, П. Жолтовському, Л. Сак, Д. Степовику, Л. Міляєвій, В. Овсійчуку.

Проте проблема образотворчого тропосу є міждисциплінарною і потребує зусиль теоретичної естетичної думки, а не лише мистецтвознавчих студій. Співвідношення слова й зображення у контексті християнського мистецтва почали вивчати літературознавці (наприклад Д.С. Лихачов – «Взаємодія літератури та образотворчого мистецтва Древньої Русі», 1966). Із становленням семіотики у цій галузі визначилися позитивні зміни, засвідчені, зокрема, роботами Ц. Тодорова [10], у російській науковій думці – Б. Успенського [11], пізніше – О. Тарасова. Важливими були ґрунтовні дослідження візантійської естетики В. Бичкова, у контексті якої він розглядав і феномен ікони. З кінця 1980-х – початку 1990-х рр. публікації трактатів Діонісія Ареопагіта [2] та філософсько-естетичних праць П. Флоренського, С. Булгакова, В. Лоського [4], Л. Успенського [12] з проблематики сакрального мистецтва значно сприяли теоретичному усвідомленню образотворчого іносказання як питання, гідного дослідницької уваги. З урахуванням цих естетичних джерел проблема співвідношення слова й образу у православному мистецтві була досліджена В. Лепакінім [3]. Огляд системи універсального християнського символізму з позицій неориторики із залученням до огляду величезної кількості західних наукових праць був наданий В. Мейзерським [5].

Однак проблема образотворчого тропосу як такого і дотепер залишається системно не вивченою, в тому числі і в українській естетичній думці. В одній із провідних праць Е. Панофського, у якій йдеться про християнську переінтерпретацію класичних античних образів у контексті проблеми відношення італійського ренесансного мистецтва з середньовічним християнським мистецтвом, дослідник писав: «...ренесансне мистецтво ...поклало кінець парадоксальній середньовічній практиці, що втискувала в класичну форму некласичний зміст...» [9, 170], наслідком чого було досягнення гармонійної рівноваги класичної форми та класичного змісту. Якою короткою була та рівновага, добре відомо, а «парадоксальна практика» використання минулої форми для висловлення нового художнього змісту (як один із типів образотворчого іносказання), навпаки, постала визнаним принципом художньої творчості, який у постмодерному мистецтві набув навіть домінування. Тому відомі історичні форми тропосу, розглянуті не у своїй окремішності, а у контексті загальної історичної динаміки мистецьких трансформацій у подвійному філософсько-естетичному та семіотичному аспектах – такою, на нашу думку, є найбільш продуктивна перспектива вивчення зазначеного питання. Першочерговим є з'ясування естетичних імплікацій проблематики образотворчого іносказання, які містила християнська думка, адже остання вперше засвідчує свідому рефлексію цього питання.

Однією із специфічних ознак християнської доби порівняно з Античністю було суттєве підвищення статусу образотворчого мистецтва. З постанов VI Вселенського Собору видно що, вже з апостольських часів Церква несла проповідь світу водночас і словом, і образом [12, 155]. Зв'язок християнського вчення з естетичною проблематикою образу став передумовою до теоретичного осмислення у християнській думці естетичної специфіки художнього іносказання, зокрема, і образотворчого.

Останнє набуло значного поширення та відіграло особливу роль у ранньому християнському мистецтві, наприклад у розписах катакомб. Мовою символів мис-

тецтво висловлювало духовні істини, які не підлягали прямому вираженню. Приховувати від оглашених до певного часу основні християнські таїнства було правилом, встановленим св. Отцями та обґрунтованим авторитетом Священного писання. Як наголошував св. Кирило Єрусалимський (IV століття), «нездатним чути Господь говорив у притчах, учням же пояснював притчі наодинці. ...висловлюємось прикровенно, аби вірні, що знають, розуміли, а ті, що не знають, не терпіли від них шкоди» [12, 55-56].

Заслугою середньовічної філософсько-естетичної думки був успішно здійснений досвід представлення усіх форм вираження непрямого смислу у межах теорії символу. Теорія універсального символізму, основана на численних набутках античної філософсько-естетичної думки, стала наслідком герменевтичної практики. Термінологію риторики вперше починає вживати до зразків візуального символізму християнський екзегет Климент Олександрійський (IV століття) [10, 24]. Виступивши предтечею Аврелія Августина, він постулює єдність сфери символічного, наголошуючи можливість виявлення тотожних структур, втілених у різних субстанціях: у мові, писемності або живописі, основою якого є наслідування («Стромати», V). Климент вперше чітко сформулював тезу про те, що символічне дорівнює непрямому смислу і показав, що символ так само відноситься до знака, як переносний смисл відноситься до прямого смислу, внаслідок чого поняття риторики можна застосовувати і до знаків, що не мають мовної природи, зокрема до знаків візуальних [10, 26].

З герменевтичною практикою було пов'язано і створення Аврелієм Августином (V століття) загальної теорії знака, яку фахівці вважають народженням західної семіотики [10, 49]. У трактаті «Про християнську науку», який поєднав логічну теорію знака з герменевтикою та риториною, знайшли своє місце і «знаки» риторики – тропи. За Августином, знак є непрямим, коли його означуване у свою чергу стає означуючим. Розрізнення знаків за структурою, коли в основу їх класифікації покладається протиставлення, засноване на аналізі форми, а не субстанції, Тодоров вважає «найбільш важливим теоретичним досягненням Августина у галузі семіотики» [10, 43].

Досвід класифікації різновидів непрямого смислу привів Августина до створення відомого вчення про чотири смисли Священного Писання (буквальний, алегоричний, моральний, анагогічний). У контексті міркувань Августина про людський процес вираження та означування за аналогією до Божого слова, що творить, народжується вчення про універсальний символізм, панівне у всій середньовічній традиції. Воно дозволяло у будь-якій речі вбачити ознаки її еквівокативності, долучення водночас до сакрального і профанного. Еквівокативність С. Неретіна наголошує як специфічну ознаку середньовічного мислення, «тропічного» за своєю природою [6].

Універсальний символізм генетично пов'язаний з античною філософією, зокрема, У. Еко посилається на ідеї Макробія («Сон Сципіона», I, 14), який стверджував, що речі, подібно до дзеркал, своєю красою відображують неповторний лик Божества [13, 82], на філософію неоплатонізму як одне із джерел християнсь-

кої онтології. Для останньої було притаманним розуміння створення світу Богом як художнього акту [3, 68]. Система неоплатонізму визначала цілком певну частку мистецтва – виводити внутрішній погляд людини за межі чуттєвих образів, відкривати її погляд на світ архетипів вічної краси та блага – і водночас приховувати його під завісою.

Особливий вплив на мислення епохи створила східнохристиянська теорія онтологічного символу, у найбільш завершеній формі викладена Діонісієм Ареопагітом («Про містичне богослов'я», «Про божественні імена», «Про небесну ієрархію»). У філософії Ареопагіта В. Лоський наголошував християнську трансформацію неоплатонізму через подолання пантеїзму [4, 579]. За його вченням, символ не лише означає будь-що, але реально являє означувану дійсність, виступає у двоєдності видимої символічної структури і невидимого первообразу. За Діонісієм, між Богом як «Понадсутнісим Світлом» та світом нижчого матеріального буття не існує нездоланої прірви. У ієрархічному устрої буття нижчі його форми причетні певною мірою до Божої сутності. Людський розум може піднятися до нематеріального лише за посередництва матеріального, видимого, тому що кожна істота, видима або невидима, є світло, викликане до життя «Отцем всякого світла» та відображує «істинне світло» самого Бога.

За Ареопагітом, будь-яка річ, що чуттєво сприймається, сотворена людиною або природна, стає символом того, що не має ніякого чуттєвого образу, сходинкою на шляху до Неба. Особливого значення у контексті проблематики образотворчого тропосу набуває Діонісієва класифікація символічних образів на подібні та неподібні (до оригіналу), яка пов'язана у нього з катафатичним та апофатичним богослов'ям. Проблема, яку розглядав Діонісій, полягає у тому, що хоча Божественне Понадсущє є неосяжним і передує будь-якому визначенню, йому все ж таки доводиться давати імена.

Подібні образи (ум, слово, сутність, життя, світло, краса, істина тощо) хоча і величні, все одно далекі від того, щоб бути точним відображенням найвищого Божества. Неподібні образи ближчі до істини тому, що Бог невидимий, безмежний, незбагнений дійсно не подібний ні до чого з того, що існує. У неподібних образах Діонісій виокремлює образи матеріально-чуттєві і встановлює їх ієрархічну структуру («величні», «звичайні», «низькі» та «ганебні»). Хоча всі вони зовсім неточні, проте допомагають здійснити анагогію, якщо не зупиняться на них «як на істинах».

Завдячуючи перекладам та коментарям вчення Діонісія Ареопагіта набуло величезного впливу і у західнохристиянському світі. Його розуміння космосу як Божественного Одкровення надалі опрацьовувалося у творчості Іоанна Скота Еріугени (IX століття), Гільома Овернського, Гільома Оксерського, твори його перекладались Ілдуїном (IX століття) та Іоанном Сарацином (XII століття), коментувалися Робертом Гросетестом та Фомою Аквінським (XIII століття).

Усі згадані вище вчення не були теорією мистецтва, склалися у лоні теології. Специфіка зазначеної епохи визначала провідне місце проблематики іносказання і для богослов'я, і у контексті християнської культури й мислення загалом. Особливої ж значущості теоретичне обґрунтування онтологічної естетики тропосу набуває для образотворчого мистецтва, адже, як відзначав Е. Панофський, у своїй образності поетика християнського собору прагнула «втїлити всю Християнську будівлю – теологічну, природничу та історичну, де усі еле-

менти мусять знаходитись кожна на своєму місці...» [8, 70]. Опосередковане відлуння Діонісієвого вчення про подібні та неподібні образи відчутно у сповненому символізмі пластичному вбранні романських та готичних соборів. Переоосмислення трактатів Ареопагіта у перекладах та коментарях Йоана Скота привело абата Сюжера (XII століття) до створення готичної неоплатонічної «метафізики світла». Науковому розгляду глибоких зв'язків естетики Сюжера з вченням Діонісія Ареопагіта Е. Панофський приділив окреме дослідження [7, 98], наголошуючи Сюжерові поезії як стисле афористичне викладення богословсько-естетичної теорії «анагогічного» просвітлення: «Тьмянний розум здійснюється до правди через те, що матеріально...». Провідною думкою естетики Сюжера, обґрунтованою ідеями Ареопагіта, була думка про те, що «фізичне “саяво” твору мистецтва “освяє” розум тих, хто його споглядає, духовним просвітленням» [7, 103].

Панофський наголошував на відмінності вчення Ареопагіта від звичайного середньовічного символізму [7, 100], адже ознаки спільності (бачення світу як Божественного Одкровення, ідея анагогії) не усуває розбіжностей між раціоналізмом Августина та містичною спрямованістю ідей Ареопагіта. Остання не лише вплинула на метафізику світла, властиву готиці, а й стала основою для формування богослов'я ікони.

«З Діонісієм ми вступаємо у світ чисто візантійського богослов'я», – відзначав В. Лоський [4, 415]. На візантійському ґрунті вперше відбувається поєднання проблематики художнього іносказання з релігійно-естетичною теорією християнського образотворчого мистецтва. «...мистецтво богословствовувало в естетичних категоріях... теорією мистецтва було вчення Церкви про обоження людини», – слушно відзначав Л. Успенський специфіку східнохристиянської естетики [12, 310-311]. Візантійське вчення про іконописний образ було опрацьовано у відповідь на ересі монофізитства, монофелітства, іконоборства і стало найважливішою частиною православної догматики, одним із аспектів «богослов'я образу», що належить самій сутності християнського вчення, оскільки розглядає тему образу у його подвійному аспекті: образа як принципу Божественного проявлення і образа як основи особливого зв'язку людини з Богом [4, 658].

Принципові положення стосовно образотворчого мистецтва були сформульовані П'ято-Шостим (Трульським) Собором (692 р.), 82-ге правило якого торкалося проблеми старозавітних іконописних сюжетів як прообразів Нового Заповіту: «...з любов'ю приймаючи древні образи та тіні як символи і попередні зображення істини, передані Церкві, ми надаємо перевагу благодаті істини, приймаючи її як сповнення закону. Отже, щоби хоча б за допомогою зображень представити здійснення (прообразів) наочно всім, ми постановляємо відтепер зображати на іконах у людському вигляді замість древнього агнца – Агнца, що бере на себе гріхи світу, Христа Бога нашого, щоби це показувало нам висоту смирення Бога Слова і спрямовувало до згадки про Його життя у плоті, страждання і спасенну смерть та відкуплення світу, що завдяки ним сталось» [3, 40]. Собор стверджував «вичерпаність» символічних старозавітних прообразів після того, як те, що вони провіщали, збулося у Боготіленні, та забороняв їх використання в іконописних зображеннях. То була певна програма: належало прямо та безпосередньо показувати саму Істину – Ісуса Христа. Трульський Собор мав на увазі символізм як принцип, не лише «юдейську», а й «язичницьку незрілість» оригенівського та платонічного складу [12, 169].

Орос VII Вселенського Собору (787 р.) встановив догмат іконошанування, за яким ікона розглядалася, як свідчення істини Боготілення (Халкідонського догмату), і прийняв також визначення єдності євангельського Одкровення у двох формах – словесній та образній: «Що слово повідомляє через слух, то живопис показує мовчки, через зображення», – наголошували Отці Собору [12, 156].

На відміну від східнохристиянської позиції дещо інше ставлення до сакрального образу склалося на Заході. Поділяючи із східнохристиянськими Отцями Церкви позицію захисту ікон проти іконоборців, папи та імператори не занурювались у тонкощі богословських суперечок візантійців. «Каролінови книги», укладені франкськими богословами Карла Великого, містять деякі відповіді на проблематику П'ято-Шостого та VII Вселенських Соборів щодо іконошанування. «Естетика “Каролінових Книг” – це естетика чистого візуального сприйняття й водночас естетика автономності художнього зображення» [13, 149], своєрідна богословська спроба «накидати ескіз теорії мистецтва», у якій церковний образ цілком позбавлений догматичного та літургичного обґрунтування. Згідно з позицією «Каролінових книг», не можна прирівнювати ікони ані до Хреста, ані до Євангелія (про що постановив VII Вселенський Собор), тому що ікони – «плід фантазії художників» [12, 161]. Як витвори мистецтва вони не можуть мати містичного призначення, не підвладні ніяким надприродним впливам. Зображення цінне не тому, що на ньому зображено якогось святого, а тому, що добре виконано і до того ж із коштовного матеріалу. На підтвердження автор «Каролінових книг» наводить порівняння зображень (Діва Марія з немовлям – язичницькі богині чи героїні античної поезії з дітям), близьких між собою видом, кольором та матеріалом і відмінних лише написом, за яким тільки їх і можна розрізнити. На думку У. Еко, теоретично сформульований у «Каролінових книгах» «принцип автономії художньої мови як виключно пластичного феномена» протистоїть художній практиці, поетиці соборів та алегоризму школи Сюжера [13, 149], проте, це не усуває того, що, на відміну від східнохристиянської ікони сакральний образ західного зразка ніколи не розглядався як вираження Божественного одкровення, як догматично закріплене богословське обґрунтування християнської антропології. Франкфуртський Собор (IX століття) розглядав ікону як «прикрасу храмів» та нагадування минулих діянь [12, 163]. Араський Собор (1025 р.) наголошував дидактичне завдання храмового живопису як «літератури мирян» (Гонорій Августодунський), яка передає їм через образи те, що неписемні не можуть досягнути через Священне Писання.

Для східнохристиянської доктрини останнє було неприйнятним, що підтверджує третє правило Восьмого Вселенського Собору (869/870 рр.), за яким користь від іконописного образу одержують усі члени Церкви, незалежно від їх освітнього та культурного рівня. «Так само, як і будь-яка людина, навіть найдосконаліша, має потребу у книзі Євангелія, так само і з образом, який йому відповідає», – проводить ту саму думку преп. Теодор Студит [12, 238]. Іконоцентричність східнохристиянського богослов'я особливо яскраво виявилася у преп. Йоана Дамаскіна та преп. Теодора Студита, якими у відповідь на іконоборчу ересь було опрацьовано на основі богослов'я Ареопагіта православне вчення про образ. У «Третньому слові на захист ікон проти тих, хто зневажає святі зображення» преп. Йоан Дамаскін виокремив шість родів образів [3, 35], останній з яких існує у двох формах – словесній та живописній, що дорівнюють одна одній. Це висуває суттєві

вимоги до іконописного образу: він має розкривати істину, свідчити про неї. Смысл ікони полягає у тому, аби являти дві реальності: історичну, земну та реальність благодаті Духа Святого. Як образ Боготілення ікона ніколи не зображує Христа просто людиною, що страждає, подібно до того, як це властиво західному релігійному живопису.

Уже третє правило VII Вселенського Собору наголошувало есхатологічний, пневматологічний аспект образу, розглядаючи ікони святих як видиме передображення Царства Христового. За вченням св. Отців, Христос, перебуваючи на Фаворі, показав учням стан обожнення (teosis), до якого покликані усі люди, тому ікона передає обожнений стан свого первообразу, вказує на людську причетність (metexis) до Божественної благодаті. Ці інтенції східнохристиянської богословської думки набули в наступному свого остаточного оформлення у вченні св. Григорія Палами та у визначеннях Соборів XIV століття про природу благодаті, що виявилось також богословським оформленням і змісту ікони [12, 239].

Важливу роль у богословському та естетичному визначенні зв'язку ікони з Божественною благодаттю відіграли суперечки між ісихастами та гуманістами про природу Фаворського світла. Позиція останніх була близькою до західнохристиянської. За вченням св. Григорія Палами буття Боже є двоаспектним: Неосяжний за своєю сутністю (природою), Бог являє себе у світі у своїх діях (енергіях). Фаворське світло є однією із форм виявлення енергій Божественної Сутності, не метафоричною, а реальною присутністю нетварного у тварному. Раціоналісти-гуманісти у самому понятті богонаслідування (teomimesis) бачили благочестиву метафору, дії Божі, відмінні від сутності, вважали тварним наслідком цієї сутності, тому між Божественним та людським вони не бачили іншого мосту, крім символів. Фаворське світло гуманісти визнавали ілюзорно-психічним феноменом, розуміли його як символ. У висновку вчення їх містило визнання неможливості Божественної і людської синергії, непримиренної дихотомії людської тілесності й духу.

Для ісихастів же символізм був прийнятним лише тією мірою, якою він включається в історію спасіння, не усуваючи її христоцентризму. Мистецтво у контексті такого вчення онтологічно зливалось з реальністю духовного досвіду. Ікона спонукала до молитви, являла людині шлях уподібнення первообразу і благодатного Богоспількування: за вченням св. Отців благодать Духа Святого, властива первообразу, присутня і в його зображенні.

Ісихасти, як і їх опоненти, не залишили творів, присвячених мистецтву. Питання про образотворчість не було предметом полеміки. Проте догматичне формулювання вчення про Фаворське світло та обожнення людини було і обґрунтуванням змісту ікони, імпліцитно містило у собі визнання, що для художника можливо показати результат Божественної дії у людині, зробити його явним. Усвідомлення та обґрунтування богословського смислу ікони привело до формування впродовж IX – XIV століть особливої мови східнохристиянського іконопису, мови «символічного реалізму», яку В. Лоський порівнював з апофатикою як «усвідомленням інтелектуальної поразки» в осягненні «Того, Який не може бути об'єктом знання». «Антинатуралістичний» апофатизм ікони, на його думку, як «поразка методів художньої виразності ... відповідає вченому “незнанню” богослова» [4, 553].

Феномен символічного реалізму не мав теоретичних дефініцій у східнохристиянській богословсько-естетичній думці – він був наслідком мистецької практики іконописців, наслідком шукання шляхів художньо-естетичного висловлення православного духовного ідеалу єднання горнього та дольного з акцентом на останньому. Виявлення й дослідження цього феномена стало набутком мистецтвознавчої і філософсько-естетичної думки вже у ХХ столітті. Характеристика його не є завданням даної статті, тому відзначимо лише, що двоскладова художня структура його, на відміну від готичного натуралізму, який запанував на західнохристиянських теренах з XII століття, поєднує антинатуралістичну семантизовану форму [3, 80] як джерело полісемічного непрямого висловлення «несказанного» з образом, що є буквальною і безпосереднім свідченням цієї самої Істини. Аспекти іносказання у такій символічній художній структурі пов'язані насамперед з тлумаченням художньої форми (кольору, лінійно-ритмічних ознак, композиційної архітекτονіки тощо). Близьку позицію наголошував Б. Успенський у характеристиці «доличного» письма ікони як семіотично насиченого поля формально-змістових умовних прийомів та деформацій [11, 293-294]. До тієї самої думки про вираження глибокого духовного змісту ікони виключно засобами художньої форми приходять і В. Бичков, здійснюючи естетичну рефлексію іконописного канону як візуального носія церковного Передання [1, 482]. Разом з тим семантизація такої форми цілком визначена центральним полем іконописного зображення, внаслідок чого форма набуває спірітуалізації, стає носієм трансценденції, висловленням неможливого для вербальної фіксації онтологічного Понадсущого, яке, за Августином, не може виконувати функції знаку [10, 33]. Полісемія таким чином антиномічно поєднується з однозначністю: «Різноманіття означуючих є таким самим ілюзорним, як і різноманіття означуваних» [5, 19].

Отже, саме у лоні східнохристиянської богословсько-естетичної думки й художньої практики було вперше теоретично підготовлено та опрацьовано розуміння семантизованої форми як однієї з основ образотворчого іносказання, того своєрідного різновиду образотворчого тропосу, «мовного», пов'язаного не з мотивікою, а з художньою формою, який у переосмисленому вигляді посів головне місце у мистецтві набагато пізніше, лише у секулярних ХІХ – ХХ століттях.

Наведений теоретичний огляд дозволяє побачити, «як сталося, що після іконоборства у християнстві виявились два мистецтва» [12, 627], у яких задавались різні форми художнього іносказання. Вчення про тварну благодать, про філіюкве, що вели до зовсім іншого розуміння ролі третьої іпостасі Св. Трійці, ніж у східнохристиянському вченні, були теологічними передумовами, що сприяли формуванню західнохристиянського відношення до сакрального образу. Після Трульського Собору, з визначенням христологічної основи східнохристиянської ікони іконографічна символіка (символіка мотивів) як висловлення «невидимого» та «неосяжного» посіла в ній другорядне місце. Образотворчий тропос від зазначеної реформи набув інших форм. Лише у ХV – ХVІ століттях під потужним впливом західної традиції сакрального мистецтва, що транслювалася кількома шляхами (спочатку через Псков у Московію, трохи пізніше цей процес охоплює й Україну) в іконописі починаються суттєві тропологічні трансформації, спровоковані перенесенням алегоричної західної іконографії на православний ґрунт.

Окреслені тези спонукають до поглиблення рефлексії філософсько-естетичної проблематики образотворчого тропосу у семіотичному аспекті, уможливаючи постановку деяких компаративних питань, зокрема: як впливала зазначена богословсько-естетична специфіка на тип співвідношення зображення та слова у сакральній образотворчості східнохристиянського та західного зразку? чи відрізнялося ставлення тієї та іншої форми християнської естетичної думки до проблеми полісемії? яким було ставлення на Сході й Заході до проблеми зображального і неможливого для зображення у сакральному образі? Нарешті, чи дає окреслена теоретична проблематика якісь експлікації для майбутнього художньої практики? і що саме в християнському мистецтві можна визначити як «образотворчі тропи»? На нашу думку, можливість розбудовувати перспективи наступного дослідження підтверджує продуктивність обраного підходу.

Література

1. *Бычков В.В.* Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство [Текст] / В.В.Бычков. – М.: Ладомир, 2009. – 633 с.
2. *Дионисий Ареопагит.* Сочинения. Толкования Максима Исповедника [Текст] / Дионисий Ареопагит. – СПб.: Алетейя; Изд-во Олега Абышко, 2002. – 854 с. – (Византийская библиотека. Источники).
3. *Лепяхін В.* Ікона та іконічність [Текст] / В. Лепяхін; [пер. з рос. Т.Тимо]. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
4. *Лосский В.Н.* Боговидение [Текст] / В.Н. Лосский; [пер. с франц. В.А. Решиковой; сост. и вступ. ст. А.С. Филоненко]. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 759 с.
5. *Мейзерский В.М.* Средневековая теория универсального символизма [Текст] / В.М. Мейзерский // Философия и неориторика. – К.: Лыбидь, 1991. – С. 11-28.
6. *Неретина С.С.* Тропы и концепты [Текст] / С.С. Неретина. – М.: УРСС, 1999. – 278 с.
7. *Панофский Э.* Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени [Текст] / Э. Панофский // Богословие в культуре Средневековья; [пер. с англ.; отв. ред. Л. Лутковский]. – К.: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – С.79-117.
8. *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика [Текст] / Э. Панофский // Богословие в культуре Средневековья; [пер. с англ.; отв. ред. Л. Лутковский]. – К.: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – С.49-78.
9. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада [Текст] / Э. Панофский; [пер. с англ.]. – СПб.: «Азбука-классика», 2006. – 542 с.
10. *Годоров Ц.* Синтез бл. Августина [Текст] / Цветан Годоров // Теории символа; [пер. с франц. Б. Нарумова]. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. – С. 27-52.
11. *Успенский Б.А.* Семиотика иконы [Текст] / Б.А. Успенский // Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 221-294.
12. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви [Текст] / Л.А.Успенский. – Коломна: Издательство во имя св. князя Александра Невского, 1997. – 656 с.
13. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике [Текст] / У. Эко; [пер. с итал. А.П. Шурбелева]. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.

КЕРАМІЧНІ МИСКИ КИЇВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Охарактеризовано українське гончарне мистецтво як складову народної художньої культури. Подано основні класифікації гончарних виробів і народного посуду. Визначено основні гончарні осередки Київщини кінця ХІХ – початку ХХ століття. Розглянуто композиційні особливості керамічних мисок Київщини. Подано характеристику трьох основних композиційних типів мисок: центричний, геральдичний та з вільним розміщенням мотивів.

Ключові слова: народна художня культура, регіональний осередок гончарства, Київщина, керамічні миски, композиція.

Охарактеризовано украинское гончарное искусство как составляющая народной художественной культуры. Поданы основные классификации гончарных изделий и народной утвари. Определены основные гончарные центры Киевщины конца ХІХ – начала ХХ века. Рассмотрены композиционные особенности керамических мисок Киевщины. Подана характеристика трех основных композиционных типов мисок: центрический, геральдический и со свободным размещением мотивов.

Ключевые слова: народная художественная культура, региональный центр гончарства, Киевщина, керамические миски, композиция.

The Ukrainian pottery as part of folk art culture is characterized. The basic classification of pottery and folk dishes are given. The main pottery centers of Kyiv region of the late ХІХth – early ХХth centuries are defined. The compositional features of the ceramic bowls of Kiev are considered. The characteristic of the three main compositional types of the bowls – centric, heraldic and with free accommodation motives – is given.

Key words: folk art culture, regional center of pottery, Kyiv region, ceramic bowls, composition.

Українське гончарне мистецтво має багатовікові традиції. Його коріння сягають часів трипільської доби, і, незважаючи на розвиток технологій у ХХ столітті, сьогодні керамічний посуд, виготовлений у традиційний спосіб, продовжує розвивати багатовікові традиції народних художніх промислів.

Традиційне гончарне мистецтво є вагомою складовою народної художньої культури, яка, «будучи включеною в різноманітні соціокультурні практики людини, вбирала і передавала наступним поколінням моральні імперативи соціуму, зокрема – ставлення до світу, до праці, до ближнього, тим самим моделювала взаємини різних поколінь, формувала їх цінності й ідеали» [9, 27].

Народна художня культура має два великих шари – архаїчний (сільський) і сучасний (міський). Ядром народної художньої культури є культура традиційна, архаїчна, автентична, яка включає в себе і твори сакрального змісту з ритуальним призначенням, і твори побутові, що мають утилітарну функцію.

Культурологічні дослідження традиційної культури показують, що вона, «інтерпретована як своєрідне семантичне поле, виростає з архетипічних структур міфопоетичної спадщини, формує відповідну царину дотеоретичного досвіду (життєсвіт) та на рівні самосвідомості визначає картину світу... Як сукупність створених і поширюваних у суспільстві творів народної творчості, а також форм та способів їх збереження, вивчення й трансляції, народна художня культура є відображенням дійсності в художніх образах за допомогою особливих виразних засобів» [9, 29]. Отже, гончарне мистецтво є невід'ємною складовою української народної художньої культури, яка у художніх побутових формах відтворює світосприйняття українців, що склалося у найдавніші часи і живить націю до сьогодні.

Мета статті – у контексті народної художньої культури дати характеристику основних класифікацій традиційних гончарних виробів і народного посуду, визначити основні гончарні осередки Київщини (сучасні Київська і Черкаська області) кінця ХІХ – початку ХХ століття, розглянути композиційні особливості керамічних мисок кийвського регіону та дати їх характеристику.

Кераміка у культурологічних вимірах постає одним з ретрансляторів національних архетипів. Водночас твори народних майстрів є невід'ємною частиною українського традиційного побуту. Гончарі протягом століть створювали зразки виробів, які, використовуючись у побуті, мали високу художню вартість. Дослідники народної кераміки подають різні класифікації виробів гончарних промислів. Так, у дисертації О. Слободяна виділено п'ять родів, серед яких «найрізноманітніші взірці кухонного і столового посуду, речі для обладнання житла, обрядові і сакральні предмети, архітектурна кераміка (кахлі) та іграшки. Кожен з цих родів має свою функціональну мистецьку специфіку і типологічну структуру» [10, 6].

Морфологічна класифікація гончарних виробів (за М. Станкевичем), що її наводить Н. Кубицька, виділяє такі родові форми, як «посуд, інші предмети побутово-господарського призначення, іграшки; 18 типологічних груп і понад 50-ти типів виробів» [6, 8].

У дослідженні Г. Істоміної виділено три функціональні групи керамічних виробів: посуд, інтер'єрні предмети та кахлі, дрібна пластика. У групі посуду функціональні підгрупи визначалися за призначенням та формою [4, 9].

У роботі О. Карпової «Українське гончарство за матеріалами зібрання Російського етнографічного музею» виділено вироби побутового призначення, до яких входять: 1) гончарний посуд, кухонний (закритий і відкритий; кулястий, овальний, циліндричний) і столовий, господарські предмети, світильники; 2) декоративно-прикладні вироби (фігурні посудини – куманці, баклаги, барильця; зооморфні – баран, лев, козел тощо; блюда, тарелі, вази тощо); 3) іграшки; 4) скульптурні вироби; 5) ритуальні предмети; 6) технічні та будівельно-мистецькі предмети (бродильники для вина, покритишки на вулики, димоходи, кахлі тощо) [5, 15].

Отже, класифікації народних керамічних виробів характеризуються певним розмаїттям і у більшості випадків залежать від предмета дослідження. Однак усі вчені на першому місці у своїх класифікаціях ставлять саме гончарний посуд. У дослідженнях, присвячених гончарним виробам, дається й більш детальна класифікація посуду. У роботі Г. Істоміної у групі посуду виділено функціональні підгрупи, визначені «за призначенням (кухонний, столовий, святковий) та за формою (відкритий і закритий)» [4, 9]. Групи посуду дослідницею поділено на п'ять типологічних груп: «глекоподібний, макітроподібний, мископодібний, горщикоподібний, персневидний, у які включено п'ятнадцять типологічних підгруп: гладуни, дзбанки, кухлі, баньки, друшляки, миски, тарілки, баклаги, куманці, макітри, ринки, чайники, тотожні взаємозалежні форми горщиків (двійнята, трійнята, чвірнята), горнята, горщики» [4, 9]. О. Слободян виділяє «побутовий посуд (димлений і полив'яний), мало оздоблений або без прикрас і посуд до святкового столу, обрядовий, пишно мальований» [10, 6]. Серед найдавніших форм дослідник називає миски, полумиски, мисочки, тарілки, макітри [10, 6].

Таким чином, серед усього керамічного посуду особливо виділяються миски, як такі, що є одним з найдавніших зразків народного керамічного мистецтва. Українська мальована миска є справді унікальним явищем народної художньої культури. Синкретичний характер архаїчного мистецтва передбачав передусім обрядове призначення мисок, а тому їх форма і декорування мали символічний характер та використовувалися у відповідних ритуальних функціях. Найдавніші символи посуду відтворювали астральні елементи – сонце, землю, місяць, зорі, що символізували відповідні надприродні сили. Так, в українській символіці коло із точкою посередині було символом сонця, а три яруси світу символізували поділ сферичної композиції макітри або глечика на нижній, середній і верхній світи. З часом ритуальне призначення посуду почало відходити на другий план, і декоративні елементи оздоблення, які несли відповідні функції, втратили своє сакральне значення. Тому сьогодні орнаментика керамічного посуду для нас має передусім художнє навантаження.

Сьогодні, відповідно до функціонального призначенням мисок, ми пропонуємо поділяти їх на обрядові, інтер'єрно-хатні («мисникові»), кухонні, столові, святкові («празникові»). Саме такий поділ дозволяє визначити усі специфічні моменти використання народних мисок у побуті.

Кожний український гончарний осередок відзначався своїми стилістичними особливостями, зокрема якістю глини, формами мисок, деталями виробів, характером декорування й композицією розпису посуду. Мискар, залежно від функціонального призначення мисок, побутового чи ритуального, обирав форму мисок та спосіб їх орнаментування, при цьому наслідуючи традиції, що склалися у місцевому осередку і були освячені часом. Так, декоративні елементи та орнаментальна композиція в цілому зумовлюються призначенням виробу, практичним його застосуванням. У декорі, виконаному на гончарному крузі, переважають геометричні елементи: крапки, прямі та хвилясті лінії, стилізовані рослинні узори, зображення тварин та птахів.

Важливе місце у розвитку українського гончарства відігравали майстри київського регіону. Кераміці Київщини присвячені роботи багатьох авторів, в яких розглядаються різні питання народного гончарного мистецтва. Економічному характеру, а також стану гончарного виробництва Київської губернії XIX століття, асортиментам виробів і технології виробництва присвячено дослідження П. Олейникова [8, 243-248]. Дослідженням гончарних промислів Київщини також присвячена робота І. Іонова [3].

Н. Манучарова у своїй роботі «Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР» описує основні гончарні центри Київщини XIX – XX століть, створення артілей гончарів, виробництво керамічних виробів [7, 14-26]. Кращими майстрами Київщини початку XX століття були: К. Масюк (с. Дибинці), П. Бідасюк (Васильків). Автор зазначає, що до гончарства Київщини близька за своїм характером кераміка багатьох регіонів Вінницької та Кам'янець-Подільської областей.

Творчості гончарів Київщини присвячена робота Л. Данченко «Народна кераміка середнього Придніпров'я», в якій подано відмінну характеристику гончарних центрів Київщини (Дибинці, Сунки, Голоківка, Канів, Васильків, Гнилець) від гончарних центрів Поділля [1, 92-178]. Майстри Київщини в основному оформляли вироби від руки і не застосовували гравірування. Розписи виконували червоною, чорною, білою, зеленою та коричневою фарбами. Частина виробів розписували ще сирими на обертовому крузі, внаслідок чого виходили прямі, горизонтальні, зигзагоподібні та хвилясті лінії, ряди крапок тощо, візерунки, які потім часто «розчісували». Більшість же виробів були оздоблені зображеннями рослин або тварин.

Особливості канівського гончарства розкриті в роботі О. Данченко «Народні майстри» [2, 60]. Розписували вироби Канівські майстри за допомогою різьки на обертовому крузі. Підглазурний розпис у Каневі з'явився у другій половині XIX століття. Малюнок не мав контурного обрамлення і до другої половини XIX століття розписували чотирма фарбами – червоною, білою, коричневою, чорною, а наприкінці XIX століття – червоною, чорною, білою, коричневою і зеленою.

У докладній роботі «Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.)», присвяченій васильківським народним майстрам, О. Тищенко виклав процес формування виробів, що мають форму обертання, техніку розпису ангобами, рідкісну й оригінальну техніку декорування, сюжети й орнаментацию васильківської майоліки [11, 45].

Київський регіон розташований в середній течії річки Дніпро, в зоні Полісся та Лісостепу. У XIX – першій половині XX століття до київського регіону також відносилася територія сучасної Черкаської області. Ще у XVIII столітті центри гончарного промислу на Київщині знаходилися в с. Дибинцях, Василькові, Каневі. 1745 р. в Дибинцях існувало об'єднання гончарів, до складу якого входили майстри кількох сіл. Гончарство розвивалося не тільки в Дибинцях, Василькові та Каневі, а й в інших районах Київщини. До них слід віднести села Сушею, Гнилець, Голоківка тощо. Найбільшим центром із виготовлення розпису побутового посуду на Київщині другої половини XIX століття було

с. Дибинці Київської обл. Розписом тут майстри займалися з давніх часів. Село знаходиться недалеко від Богуслава, де проходили ярмарки і торгові шляхи до Києва. Таке вигідне географічне розташування села покращувало збут гончарних виробів. Крім того, розвитку гончарства в Дибинцях сприяли багаті поклади гончарних глин [1, 107].

У XVIII – XIX століттях дибинські майстри нерідко виконували сюжетні поліхромні розписи на мисках і кахелях, ніколи не використовуючи гравіювання. Для Київщини, особливо для Дибинців, типовим мотивом розписів у бортиків мисок є мотив «гребінці». Його першоджерелом являється мотив полосатих трикутників, який трапляється на пам'ятках егейського мистецтва, на деяких древньоруських металевих посудинах, на печатці 1626 р. з маньківського скарбу та інших пам'ятках. Цей мотив видався дуже стійким і своєрідно переробленим у народному гончарстві Київщини.

На початку XX століття кращий майстер с. Дибинці К. Масюк організував артіль, його учні продовжили традиції розписів мисок (поверхню зображень не розбивали на окремі ділянки, заповнені ангобами різного кольору, а малювали). К. Масюк розписував керамічні вироби технікою різкування. В орнаменталі розписів переважали рослинні мотиви у поєднанні із зображенням птахів і людських фігур. Майстри с. Дибинці (К. Масюк, С. Родак, Д. Слоква та інші) на рубежі XIX – XX століть виготовляли різні гончарні вироби, оздоблюючи їх рослинним орнаментом, сюжетними композиціями.

Загальна колірна гамма дибинських виробів визначається білим або червоним фоном, рідше бежевим. Гончарі користувалися всього чотирма ангобами, які робили самі: зеленої, червоної, чорної та білої. Але завдяки сусідству яскравих контрастних кольорів показується, що палітра виробів дуже різноманітна і багата.

Васильків багатий на поклади високоякісної глини і розташований на торговому шляху. Свої вироби васильківці продавали в Білій Церкві, Ставищі, Фастові, на Київських базарах добре знали умілість дибинських майстрів. Вони не робили фляндрівки з розчісуванням кольорових плям, не застосовували рослинні мотиви, притаманні для дибинських керамічних розписів (стилізованих квітів, жолудів, «винограду»). Для васильківських керамічних розписів характерними є: криві лінії, дрібні й густі, ряди точок, які повторюють лінійний контур. Із рослинних мотивів використовували в основному листя з лінійним опрацюванням всередині листка, гребінці, мотив винограду. Для васильківців властивий менш соковитий, але більш графічний розпис.

У 20-ті рр. XX століття гончарі кількох сіл об'єдналися і на базі цього об'єднання у Василькові був заснований майоліковий завод, де виробляли побутовий посуд, декоративні вироби, оригінальні скульптури та інші предмети побутового та декоративного призначення. Одним із кращих місцевих майстрів цього періоду був П. Бідасюк.

На васильківських мисках зустрічається мотив «гребінці» із колінчастим зламом, які місцеві майстри називали «дибинськими» [11, 14]. Цей мотив ми бачимо на васильківській мисці під назвою «стояча». Васильківські майстри, засвої-

вши тип дибинської миски, одночасно засвоїли і своєрідний характер дибинського розпису, його композиційні особливості. Разом з тим, вони виробили власну манеру розпису, в якій поєднуються своєрідні риси розписів Київщини та Поділля (Бубновка, Жерденівка), та створили оригінальний мотив «васильківської» пальметки. Незважаючи на спільність з дибинськими в колориті і техніці, васильківські ж розписи, відрізняються м'якістю, теплотою, інколи асиметрією [1, 26].

Розписи васильківських мисок мають зв'язок із розписами Поділля: миска «стояча», миска «вазка», миска «дибинська». Миска «стояча» встановлювалася на «миснику» або на полиці. Миска «вазка» – низька і широка посудина. Назва миски, пов'язаної з Поділлям, і шляхи, якими ця миска проникла до Василькова, – не встановлено.

Третім значним гончарним центром Київщини другої половини ХІХ – початку ХХ століття був Канів, гончарний центр якого знаходиться недалеко від Чернечої гори, де похований Т.Г. Шевченко. Технологія виготовлення глини, випал виробів у Каневі такі самі, як і в інших гончарних центрах Київщини.

Форми мисок у Каневі змінювалися протягом ХІХ – ХХ століть. Приміром, у ХІХ столітті, в основному були поширені форми мисок із колінчастим вигином («до полочки»). На початку ХХ століття вони видозмінюється, стають простішими з плавно-піднятими стінками.

У середині ХІХ століття розписували вироби трьома кольорами: червоним, коричневим, білим. Орнаментальні мотиви (квіти, «гребінці») повторювалися, як правило, тричі [2, 63]. У цей період канівські майстри в основному рисували миски, поливу не застосовували. Підглазурний розпис у Каневі з'являється в другій половині ХІХ століття. Майстри стали застосовувати, крім основних трьох, зелену і чорну фарби. Розписи мисок стали більш різноманітними. Зі зміною форми миски на початку ХХ століття змінюється і принцип оформлення – робиться малюнок із кількох квіток, по колу пов'язаних між собою, і розміщується в основному на дні миски. Рисунок ніколи не мав контурної обвідки, як, наприклад, у Дибинцях та Василькові. Канівські гончарі дуже своєрідно переробили мотив «гребінців», перетворивши їх на вихровий розеточний мотив, розташований у центрі миски.

Цікавими є миски майстрів с. Голоківки Чигиринського р-ну Черкаської області. За формою вони відносяться до «простих» без колінчастого зламу. Оформлюють орнаментом тільки стінки миски, а на дно наносять кілька спіральних ліній (білі – на червоному, коричневі – на білому). Орнаментальними мотивами, характерними для головківських мисок, є стовпчики, «гребінці», квасольки, а також малюнки, схожі на подільські вилоги. Цей мотив має своїм першоджерелом аналогічний візерунок на срібній обкутті великого турячого рогу з «Чорної могили» в Чернігові.

Геометричний орнамент мисок с. Гнильця Звенигородського р-ну Черкаської обл. характеризується контурними лініями, де використано геометричні і рослинні мотиви, зокрема «гребінці», птахи, квіти, грона винограду, подвійні листочки («заячі вушка»). Для розписів майстрів, на яких мало вплив мистецтво гончарів с. Дибинці, характерна симетрична чіткість, вишукана рівновага. Зазначимо, що творчість дибинських народних майстрів постійно живила майстрів Василькова, Канева та інших центрів Київщини.

Особливість закону цілісності декорування творів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема керамічного посуду, полягає в підпорядкованості елементів декорування єдиній композиційній системі, яка розкриває, виявляє, підкреслює конструктивну форму та зміст твору відповідно до мистецьких традицій. Закон цілісності – це закон підпорядкованості орнаменту конструкції об'ємної форми в цілому. Основним засобом композиційної системи декорування керамічних виробів є архітектонічна форма, матеріальна основа (глина), мотиви оздоблення.

Практика декорування глиняних мисок доводить, що пропорційно-пластичні характеристики форми предмета є основним засобом художньої виразності, який посилюється засобами декорування. Звідси розписи на мисках виступають як елементи композиції, що має в основі пропорційно-доцільну форму предмета з його архітектонікою, по відношенню до якої вони мають відповідний характер композиційних побудов, залежно від обраного мотиву (елемента). Звідси впливає і завдання розписів: підкреслити та глибоко розкрити смислове значення й архітектоніку форми, збагатити її функцію, зробити більш привабливою, а в кінцевому результаті – більше художньою.

У композиційному сенсі розпис мисок Київщини можна поділити на три типи: геральдичний, центричний, з вільним розміщенням елементів.

Центричний тип композиції має три підтипи: з вихровим, чотиричастковим, багаточастковим центрами. Він же за орнаментальними мотивами поділяється на геометричний і рослинно-геометричні підтипи.

Центричний тип композиції найбільш поширений у розписах мисок Київщини. Для нього характерною є можливість виявлення внутрішнього простору, уздовж якого здійснюється рух кіл.

Орнаментальний мотив центричної композиції концентрується у вигляді різноманітних розеток, розміщених на денці миски, або ж на стінках, підкреслюючи глибину чи висоту миски. Цікаві фляндровані миски. Мотив «вихровий» виник як поєднання знака вогню з мотивом українського розпису «гребінці». Орнаментальний мотив «гребінці» походить від давніх аналогів – смугасті трикутники, відомі з егейської кераміки. Цікавий мотив розпису миски – пальметка і «гребінці». Пальметка характерна для розписів Василькова, а гребінці – для розписів с. Дибинці. Деякі елементи і мотиви композиції васильківці запозичили у майстрів з с. Дибинці, проте композиція розпису васильківських майстрів більш сувора і симетрична. Для композиції розписів мисок с. Дибинці притаманна динаміка та соковитість візерунка.

Геральдичний тип композиції становлять два підтипи: рослинний і зображенням птахів, людей у сполученні з геометричними та рослинними мотивами. Перший підтип являє собою симетричну композицію у вигляді рослини в обрамленні рослинних мотивів і без обрамлення. Другий – в обрамленні з рослинних мотивів та одного птаха з однією або двома постатями людини. Всі вони оточені рослинними, геометричними елементами. *Центричний (розетний) тип композиції* складається лише з геометрично-рослинних мотивів у вигляді цілісної квітки з центром, у якому квітки – спіраль.

Для майстрів с. Дибинці характерним є *вільне розміщення елементів розпису на мисках*. На світлому або темному тлі до їхньої поверхні розміщені рослинні та тваринні елементи – риба, птах в оточенні рослинного мотиву.

Традиції гончарного мистецтва є ваговою складовою мистецької спадщини в контексті етнічної культури українців. Мистецтво майстрів-гончарів Київщини яскраво репрезентує національні мистецькі традиції у загальноукраїнському культурному просторі. Київські майстри, прагнучи підвищити емоційну виразність своїх творів, звертаються до прадавніх джерел, переосмислюють традиційні символи згідно з актуальною проблематикою сьогодення, шукаючи шляхи взаємодії традицій народного мистецтва з інновацією індивідуального творчого пошуку. Багатовікові традиції в декоруванні мисок не втрачають свого значення і для сучасної творчості народних майстрів, професійних художників, дизайнерів.

Література

1. *Данченко Л.С.* Народна кераміка середнього Придніпров'я / Л.С. Данченко. – К.: Мистецтво, 1974. – 192 с.
2. *Данченко О.С.* Народні майстри / О.С. Данченко. – К.: Радянська школа, 1982. – 128 с. – (Серія «У світі прекрасного»).
3. *Ионов И.Ф.* Гончарный промысел Киевской губернии / И.Ф. Ионов // Кустарная промышленность в Киевской губернии: итоги анкетного и местного обследования, произведенного Киевской губернской земской управой по поручению Губернского земского собрания. – К., 1912. – С. 3-18.
4. *Істоміна Г.В.* Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX – XX століть (типологія, стилістика, художні особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 / Г.В. Істоміна ; Львів. нац. акад. мистецтв. – Л., 2007. – 20 с.
5. *Карпова О.В.* Украинское гончарство по материалам собрания Российского Этнографического музея: автореф. дис. на соискание науч. степени. канд. ист. наук: спец. 07.00.07 / О.В. Карпова ; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб. 2006. – 18 с.
6. *Кубицька Н.В.* Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця XIX – XX ст. (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 / Н.В. Кубицька ; Львів. нац. акад. мистецтв. – Л., 2006. – 20 с.
7. *Манучарова Н.Д.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / Н. Манучарова; [за заг. ред. Є. Катоніна]. – К.: Вид-во Акад. архіт. УРСР, 1952. – 176 с.
8. *Олейников П.* Гончарное производство Киевской губернии / П. Олейников // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – Т. VI. – СПб., 1900. – С. 243-248.
9. *Садовенко С.М.* Експлікація поняття «українська народна художня культура» / С.М. Садовенко // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24-25 квітня 2013 р. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 26-30.
10. *Слободян О.О.* Пістинський центр гончарства XIX – першої половини XX століття (історія, типологія, художні особливості, майстри): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 / О.О. Слободян ; Львів. нац. акад. мистецтв. – Л., 2001. – 17 с.
11. *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII – XVIII ст.) / О.Тищенко. – К.: Либідь. 1992. – 192 с.

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО ВІДТВОРЕННЯ КАРТИНИ СВІТУ. ВИТОКИ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ МОДЕЛІ АВТОРСТВА

*Частина II**

У статті розглянуті теоретичні питання художнього відтворення картини світу кінематографічними засобами. Дослідник зосереджує основну увагу на аналізі сутнісних характеристик понять картина світу, образ світу, модель світу, кінематографічна модель світу.

Ключові слова: дійсність, особистість, митець, світогляд, кінематографічна картина світу, автор, авторське кіно.

В статье рассмотрены теоретические вопросы художественного воссоздания картины мира кинематографическими средствами. Исследователь сосредоточивает основное внимание на анализе сущностных характеристик понятий картина мира, образ мира, модель мира, кинематографическая модель мира.

Ключевые слова: действительность, личность, художник, мировоззрение, кинематографическая картина мира, автор, авторское кино.

The article describes the theoretical question of artistic reconstructions of world cinematic means. Researcher focuses mainly on the analysis of the essential characteristics of the concepts of world view, image of the world, world model, cinematic model of the world.

Key words: reality, personality, artist, outlook, cinematic world view, author, author's film.

Пізнання людиною світу, відображення у її психіці як природного, так і культурного навколишнього середовища постає у вигляді певного змодельованого образу світу, що на чуттєвому рівні набуває форми відчуття, сприйняття й уявлення, а на рівні мислення реалізується як своєрідна тріада: поняття, міркування, концепція. Слід звернути увагу на те, що в галузі аналізу сприйняття і відображення митцем світу важливо зважено підійти до досліджень психологів, що у своїх міркуваннях спираються на по суті аксіоматичні висновки, сформульовані свого часу видатним фізіологом І. Сеченовим. Вчений був переконаний, що «будь-яке відчуття, яким би уривчастим воно не було, отримує можливість проявлятися і у свідомості, і у мові в подвійній формі: без додавання Я і з ним. У першому випадку відчуття або думка, зодягнені в слово, мають завжди характер об'єктивного передавання випробуваного: “Дерево лежить на землі”, “квітка пахне”. У другому ті самі акти набувають характеру опису особистісного відчуття певної форми: “Я бачу дерево, що лежить на землі”, “Я відчуваю запах квітки”. Різниця між ними тільки у додаванні двох суб'єктивних членів “я бачу”, “я відчуваю”. А між тим досить різкою видається вона не тільки за формою, але і за змістом: в одному випадку відтворюються події, що відбуваються без нас, в іншому ті самі події описуються як акти відчуття» [21,378].

* Див: Частина I. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – К.: НАККІМ, 2013. – Вип. № 30.

Однак слід зважити й на те, що такі представники філософської думки як А. Шопергауер і Ф. Ніцше вважали, що людська природа, її свідомість улаштовані так, щоб адаптація до навколишнього світу відбувалася за допомогою ілюзії. На переконання Ф. Ніцше дійсність можна розглядати тільки як «безупинне хаотичне буття», де об'єктивні закони й причинно-наслідкові зв'язки ніщо інше як «фікції, створені з метою досягнення практичних цілей». При цьому людський розум неспроможний «забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює» [18, 312].

Необхідно узяти до уваги й міркування М. Борна, котрий розглядав процес світовідтворення «з “я” і з “не-я”, із внутрішнього світу і зовнішнього». Вчений доводив, що «відношення між цими двома полюсами є об'єктом будь-якої релігії і філософії. Але кожне вчення по-різному зображає ту роль, яку відіграє суб'єкт у світовій картині. Значення, яке надається суб'єкту у картині світу, уявляється тим масштабом, керуючись яким можна розташувати по порядку, нанизуючи як перлини на нитку, релігійні вірування, філософські системи, світогляди, що виокремилися в мистецтві та науці» [4, 10].

Отже, звертаючись до питання про закономірності і авторське відтворення дійсності засобами мистецтва, ми неминуче торкатимемось однієї з основних проблем теорії відображення – проблеми співвідношення реального світу і його образного перетворення в концепції художнього твору, зокрема кінематографічного, де «кінокадр, що є знаковою основою кіномови, фіксує ту чи ту – неповторну й унікальну – “мізансцену” світового буття, незворотного матеріального світового процесу» [24, 17]. При цьому В. Горпенко переконаний, що в кіно, «виступаючи об'єктом художнього пізнання, дійсність водночас становить і конкретний матеріал майбутнього твору, на основі якого виникає його жива тканина, і той світ думок і почуттів, характерів і подій, що створює образ відображуваного» [7, 94]. В свою чергу художній образ уявляється діалектичною єдністю об'єктивного та суб'єктивного, де «об'єктивне – це те, що автор бере з дійсності... а суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця, про що думає і що відчуває автор, що він хоче донести через створене, його думки, оцінки, його бачення світу» [13, 166]. Творення ж автором-індивідом мистецького образу (й кінематографічного, як його різновиду) обов'язково несе в собі відбиток особистісної природи сприйняття й відчуття картини світу.

Специфічна природа кіномистецтва з його технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» [26, 129] стала предметом дискусій ще на початку ХХ століття, бо «усі відомі на той час види мистецтва відтворювали не об'єктивну реальність, а суб'єктивний образ світу й поставали як відображення реальності у свідомості творця, її копії» [13, 167]. Оскільки й дотепер «триває суперечка між тими вченими, які бачили у кіно модель нашого сприйняття світу, і тими, які заперечували цю аналогію» [9, 46], ми, погоджуючись з Г. Черковим, що «фіксація зримого образу реальності – іманентна, специфічна особливість кінематографа» [26, 132], вважатимемо *метою наших наукових розвідок* аналіз специфіки відтворення, а отже, моделювання явищ навколишньої дійсності в авторському кіно, де «реальність у найширшому змісті цього поняття – як філософська категорія “істинного” – усього суцього, “існуючого”, підкоряючись задумові автора, зазнає трансформації й може набувати форм, що відрізняються від життєподібних» [26, 128].

На думку В. Скуратівського уся «звукова» історія світового кіно розгортається під знаком чотирьох його фундаментальних моделей: голлівудського кіно, кіно тоталітарного, кіно «третього світу», кіно авторського» [23, 138]. При цьому вчений переконаний, що «сам термін “авторське кіно”... містить рефлекс на новоевропейське уявлення про автора як абсолютного суб’єкта-господаря художнього процесу» [23, 15], що одночасно постає в кількох іпостасях: організатором і суб’єктом дії, реальною особою з «певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис»... таким, що «присутній у його творінні як цілому й іманентний твору», таким, що «локалізований у художньому тексті» і прагне «зображення... самого себе». Крім того, автор у кіно «певним чином подає і висвітлює буття і його явища, осмислює і оцінює їх, проявляючи себе як суб’єкт художньої діяльності» [1, 8].

Вказані кіномоделі фактично однаковою мірою спираються на дві «прамоделі»: так звану кінематографічну модель світу братів Люм’єр, орієнтовану «на відтворення довоколишньої фізичної дійсності (зокрема, людської реальності)», і відповідно альтернативну їй модель Жоржа Мельєса, котра «активно-монтажно перетворює цю дійсність». Важливим і характерним для обох «прамоделей», що формувалися і розгорталися «не ізольовано чи механічно-почережно», а взаємопроникали й доповнювали одна одну – як «норма» і її «порушення» у їхній взаємодії [23, 104], було обов’язкове «використання кінотехніки як для реалістичного нарративного підходу, так і для формотворчого, із трюками та фантастичними образами» [26, 129].

Проблема сутності і виявлення авторства в контексті світової культури й, зокрема, в літературі й мистецтві далеко не нова. Відомо, що в різні часи феномен авторства (з перемінним успіхом для автора-індивідуума) мав своєрідне тлумачення: від прямого посередництва між твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (як то в Античності чи Середньовіччі), до навмисної латентності його думок, а отже, й особи, що, зазвичай, приховувалась за умовною псевдоколективною постаттю творця (як, наприклад, в християнських письменах). На думку Р. Барта «фігура автора належить Новому часу; мабуть, вона формувалася нашим суспільством у міру того, як із закінченням середніх віків це суспільство стало відкривати для себе (завдяки англійському емпіризму, французькому раціоналізму і принципу особистої віри, затвердженим Реформацією) гідність індивіда, або, висловлюючись більш високим стилем, “людської особистості”» [2, 384].

У наступні епохи значення і неповторність авторської індивідуальності, котру неможливо розчленувати (з лат. *individuum* – неподільний), знову маятником коливається від одухотвореного нерозривно пов’язаного зі світом ренесансного митця, «сповненого внутрішньої логіки власного розвитку в мистецтві» [12, 5] (незаперечна роль якого підтверджена щойно народженим авторським правом), піднесеного на рівень культу, що розгортається у Всесвіті, творця-гуманіста, з його оптимізмом і «вірою в здатність людини змінити себе» [10, 39], до болісної втрати автором здобутої у попередні часи свободи креативного виявлення як певної життєвої філософської концепції, так і творчих можливостей, жорстко стиснутих консервативними канонами класицизму.

Відомо, що кожний історичний проміжок часу «народжує, не тільки своє мистецтво, але і свого читача, слухача, глядача – людини освіченої, допитливої, соціально активної» [10, 6]. А тому вивільнення й визнання суспільством геніальної авторської особистості як самодостатньої цінності, здатної народжувати й активно, а головне, не приховуючи присутності власної конкретної індивідуальності, власного «Я» у позначеному особистісною природою сприйняття світу творі, продукувати суспільно значимі ідеї, ідеали та смисли в контексті відповідної світомоделі, спостерігатиметься в літературі й мистецтві доби романтизму.

Тенденція до формування і розвитку своєрідної моделі свободи авторського самовиявлення простежуватиметься і надалі, в творах реалістичного напрямку, де сповна реалізовуватиметься авторська «соціальна пильність у виборі матеріалу і соціальна точність у його моральних оцінках» [10, 39]. В цей час тільки автор-творець визнаватиметься основним тлумачем та інтерпретатором змістового аспекту теми та ідеї свого твору, стимулюватиме актуалізацію сприйняття системи образів, характерів персонажів, постаючи, за визначенням літературознавців, у ролі так званого всевідного автора – своєрідного центру світовідношень об'єктивної реальності. Однак, на думку М. Бахтіна, «автор не може і не повинен визначитися для нас як особа, бо ми в ньому, ми вживаємося в його активне бачення; і лише після закінчення художнього споглядання, тобто коли автор перестає активно керувати нашим баченням, ми, об'єктивуючи нашу пережиту під його керівництвом активність (наша активність є його активність), вдивляємось в якесь обличчя, в індивідуальний лик автора, який ми часто охоче поміщаємо в створений ним світ героїв» [3].

На початку ХХ століття модерністське прагнення виправдати й утвердити превалювання мистецької форми над змістом реалізувалося у домінуванні суб'єктивного, часом навмисне деформованого світосприйняття й абсурдного світовідтворення, над об'єктивним, що водночас зумовило трансформацію реалістичної авторської моделі творчості. В авторській моделі модернізму творець як носій особистісних властивостей не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самобутню форму твору, що давало би підстави вести мову про специфічне, властиве тільки йому, відображення художньої картини світу.

Певної руйнації модель авторства, де автор самобутній і неповторний продуцент твору і його образів, зазнає в епоху постмодерну, позначену зміщенням акцентів з авторської творчості на інтелектуальне творче навантаження реципієнта, що мав би бути наділеним відповідним духовно-естетичним досвідом, котрий би давав йому змогу розшифровувати коди інтертекстів, в тому числі кінотекстів. За визначенням Р. Матасова поняття «кінотекст» слід тлумачити як «технічно диференційовану динамічну знакову ситуацію, що є сукупністю структурних елементів кіномови у рамках кінематографічного твору, яка відправляє, відповідно до жанрової специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві)» [15, 156].

У 60-х рр. ХХ століття Р. Барт та М. Фуко мало не безапеляційно проголошують тезу про необхідність руйнації художньо-естетичного суб'єкта творчості, а отже, заперечення феномена автора. Це фактично стає закликком знову вважати творця анонімною особою, як правило поглинутою колажно-цитатним твором, що позначений синкретичністю стилю і вторинною образною структурою. На думку М. Фуко «твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора» [25, 444], оскільки на зміну модерністському ідеалу свободи самовираження митця приходять ідеал хаотичності світосприйняття і свідомого відтворення такої ж бріколажної світомоделі, насиченої навмисним маніпулюванням й іронічною інтерпретацією вже існуючих артефактів. «Автор, – зазначає Р. Барт, – усього лише той, хто пише, так само як “я”, всього лише той, хто говорить “я”; мова знає “суб'єкта”, але не “особистість”, і цього суб'єкта, що визначається всередині мовного акту і нічого не містить поза ним, вистачає, щоб “вмістити” в себе всю мову, щоб вичерпати всі її можливості» [2, 384].

Кінематограф виникає наприкінці ХІХ століття з фотографії, котра виступила його «субстанціональною основою» [24, 80]. Узявши на озброєння можливості «фотографічної інтерпретації світу» [22, 23], кіно досить швидко долає низький статус атракціону й розваги, формуючи протягом кількох десятиріч власну мову. Кіномитці задовго до переконання Ролана Барта, котрий вважав, що «фотографія народжується однією лише миттю, а для фотографа життєво необхідно “схопити” цю мить», намагались вже в ранніх кіносюжетах зацентрувати увагу на тому, що в кіно, як і у фотографії, «схопити» здатний кожний, а от “виявити” можуть лише одиниці... Фото – та кіномистецтво... найточніше відображають “схоплену реальність”» – такою як вона є [13, 167]. При цьому зазначимо, що, не намагаючись розірвати тонкі, але водночас міцні зв'язки з фотографією, «кінематограф кардинально змінює її природу, підпорядковуючи її фіксуючі можливості динамічній логіці екранної дії» [8, 113].

Запозичивши фотографічний досвід, де «дистанція між оригіналом та його інтерпретацією не менша, ніж в усіх образотворчих мистецтвах..., персональний вплив на результати... не складніший, як в усякому іншому мистецтві» [22, 24], кіно близько трьох десятиріч накопичує різноманітні зображально-виражальні засоби, прийоми, що дозволило йому змінити «загальний принцип співвідношення правди художньої і життєвої» [26,132] (йдеться про процес, що, звісно, не обмежується незначним відрізком часу) й набуває повноцінного статусу виду мистецтва лише в середині 20-х рр. ХХ століття. Як зазначає Н. Самутіна «кінематографу досить непросто було виробляти в собі можливості стати мистецтвом. Він народжувався спочатку як “рухома фотографія”, технічний трюк з незначною варіативністю; потім як атракціон циркового типу, видовище і розвага для натовпу. Кіно як видовище створювалося великою кількістю людей, і проблема “верховенства” тут вирішувалася неоднозначно» [20, 45].

Певний час кіно, відтворюючи «іконічний потік свідомості» [23, 64] в силу свого юного віку, не стільки обминає проблему авторства, де автор за В.В. Виноградовим «концентроване втілення суті твору» [6, 182], скільки не встигає її усвідомити, а точніше, теоретично обґрунтувати. Адже зародки теорії кіно як феномена, що «синтезує пластичні і ритмічні мистецтва, Науку і Мистец-

тва» [19, 21], з'являються тільки в 10-х рр. ХХ століття. До того ж, навіть пишучи у 1911 р. статтю-маніфест «Народження шостого мистецтва», один з перших теоретиків кіно й засновник кіноестетики Р. Каннудо, роблячи спроби визначити специфіку й унікальну синтетичну природу кіно як «найбільшою мірою “технічного” виду мистецтва, де екранний світ майже повністю “зливається” з образами реальності у візуальному плані й настільки ж “правдоподібний” зображально як документальний кадр, як і сама реальність» [26, 130], з часом змінює свою позицію й відводить кінематографу «сакральне сьоме місце» [19, 20] в ієрархії мистецтв, «примирюючи» їх. «Нині «рухоме коло естетики», – читаємо у Річчотто Канудо, – нарешті тріумфально замикається в тому загальному злитті мистецтв, яке ми називаємо Кінематограф» [19, 23].

Ймовірно, причиною тривалого ігнорування (а можливо, передчасності постановки) проблеми автора в кіно стало й те, що «кіномистецтво як спосіб освоєння дійсності є однією з форм колективної свідомості» [26, 130]. При цьому, на думку В. Скуратівського, «кінематограф одразу після свого виникнення... дуже конкретно сигналізував про одну вельми важливу, може навіть фундаментальну характеристику цієї свідомості» [22, 27]. Хоча про яку «колективну свідомість» варто вести мову, коли йдеться навіть про примітивні (перш за все за змістом), однак позначені неабиякою «вигадкою як у виборі тем, так і розмаїтті технічних рішень» [11, 23] фільми Ж. Мельєса, який за сучасними канонами, як це не парадоксально, є мало не стовідсотковим автором. Йдеться про постать автора в кіно у контексті виконання ним основних виробничих функцій як «у процесі знімання фільму, так і контролю результатів глядацького сприйняття» [20, 49]. Адже саме Мельєсу належав не тільки задум кінострічок, його оригінальне чи вульгарне втілення, а ще й розповсюдження (як, користуючись сучасною термінологією, сценариста, художника, режисера, оператора-постановника, актора, оператора комбінованих зйомок і навіть дистриб'ютора, що одноосібно анутовував і виступав розповсюджувачем власної кінопродукції).

Отже, з певною долею іронії можемо сказати, що, звісно, умовний тоді, на межі ХІХ – ХХ століть, але абсолютно конкретний нині «образ автора» у витриманих в безперечно «авторській» стилістиці фільмах-феєріях Ж. Мельєса можна розглядати як «центр, фокус, в якому схрещуються і об'єднуються, синтезуються ...» [6, 154] як театральні, так і кінематографічні прийоми.

Ймовірно, що проблема автора в кіно була актуальною вже в 20-х рр. ХХ століття, коли постать кінорежисера-деміурга набула особливої ваги, хоч і не отримала потужного теоретичного підґрунтя. З певною мірою обережності можна припустити, що вже у фільмах французького та німецького Авангарду (а на думку С. Ніла вже «на початку 1910-х рр., Німеччина брала участь в русі у напрямку до ранньої форми Арт-сінема» [17, 11]) режисери в авторському плані свого твору намагалися встановити й закарбувати специфічну особисту причетність до зображуваної реальності й ірреальності. Адже, за М. Бахтіним, «дійсний творчий вчинок автора (та й взагалі будь-який вчинок) завжди рухається на кордонах (ціннісних кордонах) естетичного світу, реальності даного (реальність даного – естетична реальність), на кордоні тіла, на кордоні душі, рухається в дусі; духу ж ще немає; для нього все має бути ще, все ж, що вже є, для нього вже було» [3].

У стрімкому художньо-естетичному пошуку зображення внутрішнього світу вигаданих образів, виявляючи «самобутнє ставлення автора до предмета викладу» [5], а іноді лише його імітації, представники кіноавангарду 20-х рр. ХХ століття сміливо експериментували з кіноформою, доводячи перш за все собі, що «індивідуальністю автор стає лише там, де ми відносимо до нього оформлений і створений ним індивідуальний світ» [3]. Примітним є те, що за перше тридцятиріччя свого існування «кіно впродовж своїх отрочтва і юності... встигло пройти обов'язковий шлях від “ікону” до “символу” у їх найяскравіше підкреслених, найбільш емпатичних формах – від рухомого сімейного і видового “фотоальбому” Люм'єрів, від перших зміщень “нормального” кінозображення в експериментах так званої “брайтонської школи” й екранних видовищах Мельєса до “безпредметного” німецького кіно кінця 10-х – початку 20-х рр. Вікінга Еггелінга і Ганса Ріхтера, у своєму “руховому орнаменті” вже впритул наближеного до дадаїстичного та іншого “безпредметництва”» [24, 118 – 119].

Отже, у фільмах як Ф. Леже, Ж. Дюлак, Р. Клера, Ж. Епштейна, А. Ганса, Л. Бунюеля, так і Г. Ріхтера, В. Рутмана, В. Еггелінга «діяльність котрих характеризувалася соціальними і політичними вимірами, й ці виміри часом були інституалізованими і формалізованими» [17, 13], виявилось оригінальне авторське бачення, авторська інтерпретація моменту дійсності, суб'єктивне прагнення відобразити художню картину світу специфічними кінематографічними засобами. Адже відомо, що «зображення як форма відображення завжди умовне – завжди містить у собі неминучий в процесі художньої творчості елемент суб'єктивного відбору та бачення: щось свідомо опускається, а щось загострюється, підкреслюється, висувається на перший план, гіперболізується, іноді зміщується» [8, 113]. Важливо, що Жак Епштейн «задовго до появи всіх теорій “авторського кіно”» справедливо підкреслював значення особистісного моменту в творчості кінематографіста: «Особистість вище розуму. Вона видима душа речей і людей, їх закарбована спадковість, їх незабутнє минуле, їх вже суще майбутнє! Усі сторони світу, відібрані кінематографістом для життя, відібрані ним за однієї умови – володіння власною особистістю» [27, 8].

Однак, розглядаючи витоки кінематографічної моделі авторства (що певною мірою була вимушеною, штучно змодельованою), скажімо, у французькому кіно, слід зважити і на досить складні та суперечливі явища в суспільно-політичному житті Франції другої половини 20-х рр. ХХ століття. Так, С. Ніл у статті «Арт-сінема як мистецтво» зазначає: «Хоча кіноіндустрія у Франції зазнала краху під час війни, саме військовий період може розглядатися як перший прояв інтелектуальної зацікавленості в кіно» [17, 6]. Ці обставини фактично провокували митців й, зокрема, кінематографістів, протиставляти тогочасним традиційним мистецтвам, за переконанням С. Комарова, «свободу творчості, право на існування індивідуального мистецтва» [11, 72]. Так, приміром, гнівні полемічні випадки Л'Ербье проти традиційних мистецтв коштували йому судового процесу. У червні 1925 р. в Лозанні після чергової лекції він постав перед судом за звинуваченням «у замаху на святість Мистецтва» [14, 26]. На думку відомого художника-кубіста Фернана Леже, котрий сміливо вдався до здобуття кінематографічного досвіду: «Помилкою живопису є сюжет. Помилкою кіномистецтва – сценарій.

Звільнення від цього вантажу дозволить кіно стати таким мікроскопом усього зображуваного, що надасть змогу відобразити справжнє відчуття світу» [16, 26]. Як відповідь тому звучить безапеляційний виклик Ж. Епштейна: «Кіно правдиве; фабула – брехня» [28, 27].

Примітним є той факт, що, «не знаходячи підтримки в навколишній дійсності, творці зазначеного періоду шукали її всередині себе. Такий егоцентризм призводив до втечі від реального світу в свій особливий суб'єктивний світ» [11, 72-73]. Хоча для кіноестетики Марселя Л'Ербье, роль якого у «формуванні кінематографічної “самосвідомості” незаперечна, <...> підґрунтям кіно є об'єктивний запис просторово-пластичних параметрів, що, зрештою свідчить про підвищену увагу до внутрішньо кадрowego змісту» [14, 26].

Отже, суперечливість поглядів кінематографістів-авангардистів на модель авторства як у французькому, так і німецькому кіно тим не менш не завадила тому, щоби «багато з фільмів, знятих в 1920-х роках, сприяли виникненню уявлення про якісне національне кіно» [17, 8].

Категорична відмова від механічної, безвідносної фіксації образу світу й водночас відверте прагнення розкрити в ньому нові незвідані грані, прагнення глибокого проникнення в сутність відображуваних явищ дійсності було притаманним класикам радянського кіномистецтва С. Ейзенштейну, Вс. Пудовкіну, Дзизі Вертову, О. Довженку, І. Кавалерідзе. Їх кінематограф увійшов в історію кіно як «режисерський». Названі митці, відображаючи тогочасні умонастрої суспільства, тим не менш утверджували своє розуміння дійсності, власне ставлення до конкретного факту історії, особисте сприйняття світу, що постійно змінювався під впливом революційних перетворень. Хоча, на думку М. Бахтіна, «автор повинен знаходитися на кордоні створюваного ним світу як активний творець його, бо вторгнення його в цей світ руйнує його естетичну стійкість» [3]. Особистість режисера у їх творах була максимально виражена на всіх етапах створення кінострічки, а особливо в монтажній його побудові. Тому поняття «режисерський» кінематограф в ті часи могло би стати синонімом «авторського». На переконання Н. Самутіної в першій половині ХХ століття «уявлення про режисера як про автора фільму, як про творчу особистість, що створює твір, відзначений рисами індивідуальності, зробив можливим європейський авангард, включаючи революційний радянський кінематограф. Потім, після загибелі малозатратного авангардного кінематографа, що не пережив винаходу звуку і відповідного подорожчання техніки, уявлення про режисера-автора почало активно розвиватися в рамках Арт-сінема» [20, 47].

Здійснивши аналіз світоглядних засад моделі авторства у період становлення кіно як виду мистецтва, у подальших наукових розвідках ми розглянемо її поглиблене теоретичне обґрунтування та втілення в кінематографічних практиках.

Література

1. Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко, Т. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2007. – 478 с.
2. Барт Ролан. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 233 с.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.7-180. – Режим доступа: <http://museum.philosophy.pu.ru/books/>.

4. *Борн М.* Физика в жизни моего поколения / М. Борн. – М.: Изд-во иностр. лит-ра., 1963. – 265 с.
5. *Валгина Н.С.* Теория текста: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с. – Электронный ресурс – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text/14/01.htm>.
6. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи / В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
7. *Горпенко В.Г.* Художній образ та його дослідження/ В.Г. Горпенко //Вісник КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого. – 2007. – № 1. – С. 92-99.
8. *Ждан В.Н.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В.Н. Ждан. – М.: Искусство, 1986. – 496 с.
9. *Иванов В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века/ В.В. Иванов// Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С.45-49.
10. *Камшалов А.И.* Право на поиск / А.И. Камшалов. – М.: Мол.гвардия, 1984. – 255 с.
11. *Комаров С.В.* История зарубежного кино /С.В. Комаров. – М.: Искусство, 1965. – Т.1. – 416 с.
12. *Липков А.* Профессия или призвание / А. Липков. – М.: Киноцентр, 1991. – 112 с.
13. *Маноха І.П.* Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва/ І.П. Маноха, К.А. Фетісова //Зб.наук праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПНУ. – 2010. – С.162-169.
14. *Марсель Л'Єрбье* // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933; [пер. с франц., сост., вступ.ст., справки об авторах М.Б. Ямпольского]. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
15. *Матасов Р.А.* Методические аспекты преподавания кино (видеоперевода) / Р.А. Матасов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. – С. 155-166.
16. *Мусієнко О.* «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри / О. Мусієнко. – К.: Мистецтво, 1995. – 195 с.
17. Нил Стив Арт-синема как индустрия / Стив Нил // Логос. – 2002. – № 5-6 (35). – С.1-30.
18. *Ніцше Ф.* Народження трагедії з духу музики / Ф. Ніцше// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – К.: ВЦ Академія, 2006. – 752 с.
19. *Риччото Канудо.* Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933; [пер. с франц., сост., вступ. ст., справки об авторах М.Б. Ямпольского]. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
20. *Самутина Н.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С.45-54.
21. *Сеченов И.* Элементы мысли. Избранные произведения / И. Сеченов. – М.: Учпедгиз, 1958. – 640 с.
22. *Скрипник Л.* Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. – К.: Державне видавництво України, 1928. – С.43-44.
23. *Скуратівський В.Л.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В.Л. Скуратівський. – К.: КМЦ Поезія. – 1997.– Ч.1. – 224 с.
24. *Скуратівський В.Л.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В.Л. Скуратівський. – К.: Видавництво «Іван Федоров». – 1997. – Ч.2. – 240 с.
25. *Фуко М.* Що таке автор/ М. Фуко// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст; [за ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 444-456.
26. *Черков Г.* Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій / Г. Черков //Науковий вісник КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого: [зб. наук. праць]. – К., 2010. – Вип.7. – С.128-135.
27. *Юткевич С.* Время поисков и свершений/ С. Юткевич // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933; [пер. с франц., сост., вступ. ст., справки об авторах М.Б. Ямпольского]. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
28. *Epstein J.* Le sens I vis / Jean Epstein// Bonjour cinema. – Paris: Editions de la Sirene, 1921. – P.27-44.

ЗОО-ОРНІТОМОРФНІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті розглядаються основні зоо-орнітоморфні символіобрази українського народного танцю, розкриваються їх функції та семантична насиченість.

Ключові слова: зоо-орнітоморфні образи, пластична символіка, семантика, український народний танець.

В статье рассматриваются основные зоо-орнитоморфные символы украинского народного танца, рассматриваются их функции и семантическая насыщенность.

Ключевые слова: зоо-орнитоморфные образы, пластическая символика, семантика, украинский народный танец.

The work examines the main zoo-ornitomorfny symbol-images of the Ukrainian folk dance, it reveals their functions and semantics.

Key words: zoo-ornitomorfny images, plastic symbolism, semantics, Ukrainian folk dance.

На сучасному етапі осенсовується пізнання структури та семантики образів-символів української традиційної культури, тих її форм, що генетично сягають найдавніших часів і своєрідно розвинулися у певну світоглядно-ментальну художню систему. Багатогранна система тваринних образів, зокрема орнітоморфних і зооморфних, що функціонують у давній українській міфології, літературі IX – XVIII століть, геральдиці, емблематиці, живописі, має універсальне значення в символічній системі української народної танцювальної творчості.

Тлумачення семантики і трактування функцій тваринних образів-символів знаходимо у працях Н. Велецької [2], В. Давидюка [6], М. Дмитренка [8], М. Сумцова [17], Л. Тульцевої [18]. Сучасні монографії та статті, присвячені дослідженню зоо-орнітоморфної символіки, засвідчують актуальність теми. О. Гура на широкому загальнослов'янському матеріалі детально аналізує орнітологічну символіку, її полісемантичність та функціональність [4]. О. Сліпушко здійснила першу в українському літературознавстві спробу дослідити давньоукраїнський бестіарій, його значення та роль у мистецтві різних культурно-історичних епох [14]. Серед найновіших етнографічних розвідок, у яких досліджено концепт душі та його орнітоморфну презентацію, синкретичні птахо-жіночі образи, слід виділити монографію М. Маєрчик [12]. Проте системних фундаментальних праць з означеної тематики у вітчизняному хореознавстві поки що обмаль.

Мета даної статті – розглянути та проаналізувати зоо-орнітоморфні образи, які в українській національній традиції стали символами, їх глибинне значення та функціональну роль у вітчизняному танцювальному мистецтві.

Група зоо-орнітоморфних образів репрезентує символи, які відбивають найдавніші міфологічні, і зокрема тотемічні уявлення, архетипне підґрунтя мислення та світогляду людини, особливості її взаємин зі світом природи. Домінантними серед них є образи бика, коня, кози, зайця, горобця, журавля, які у найдавніших віруваннях українського народу виступали своєрідними оберегами, охоронцями й були предметами релігійного культу. Не менш важливу роль відіграє також символічне навантаження конкретного персонажу. Так, бик виступає символом космічних сил, плодючості, чоловічої потенції, фізичної витримки і здоров'я. Кінь – символ чоловічого начала, Сонця і водночас потойбічного світу, символічний посередник, «перевізник» між двома світами. Як символ смерті і воскресіння сонячного божества цей символ використовувався в ініціально-посвячувальних церемоніях. Коза – ритуально-магічний, аграрно-репродуктивний символ, а також символ воскресіння предка роду, звідси її перехідно-посвячувальна символіка [15]. Заєць – сакральний фалічний, вегетаційно-продукуючий, любовно-шлюбний символ, а також символ здобуття удачі та військового успіху [9, 41]. В образах звірів та птахів людина бачила втілення тієї чи іншої моральної чесноти, віддзеркалення своїх внутрішніх прагнень і переживань.

Використання образів птахів і тварин як носіїв усталених символічних значень бачимо в пантомімно-ілюстративних хороводах «Заїнько», «Зайко» або «Загороджу річку», «Козлик», «Веребей», «Голуб-голубочок», «Журавель». Ці зоо- та орнітоморфні образи ми будемо розглядати у взаємозв'язку, оскільки вони доповнюють символічне значення один одного і тим самим створюють цілісну нерозривну систему символів стародавнього і сучасного хореографічного мистецтва. Домінування певних образів у народній творчості тісно пов'язане з побутом давніх людей і визначалося роллю тієї чи іншої тварини або птаха в господарстві та потенцією родючості. Тому не випадковий зв'язок цих персонажів, що мають яскраво виражений репродуктивний комплекс та еротичну спрямованість, з культом родючості та аграрно-продукуючими обрядами.

Повсюдно відомий на Україні танок-гра «Зайчик» на Волині має дещо інший варіант тексту та хореографічної дії і фігурує під назвою «Чибиряйчик». На підлозі хрест-навхрест кладуть два ціпки. Виконавці повинні, не зачіпаючи їх, виконувати різноманітні па, підскоки і стрибки, а інколи навіть трюкові, акробатичні елементи в кожному квадраті, утвореному схрещеними палками. Танок супроводжується приспівкою: «Ой, у полі жито, сидить зайчик. Він ніжками чибиряє. Коли б такі ніжки мала, то б я ними чибиряла». Як зазначає Б. Рибаків, у давньослов'янській орнаментиці квадрат, поділений на чотири частини, був символом засіяного поля, а крапка в кожній з частин символізувала зерно [13, 27]. Ареал танцю, який виконується на носках між кінцями хрестоподібної фігури, досить обширний. Під назвою «зайонец» він відомий у житомирському Поліссі, у Білоруському Поліссі він зустрічається під назвою «Мікіта», а під назвою «zajaczek» – у Польщі [4, 166].

У багатьох обрядах слов'янських народів ідея родючості передавалася образом ведмеда – тотемної тварини, що символізувала зв'язок між небом і землею. Ведмежий культ був одним з найдавніших мисливських культів із магічними обрядами, що мали на меті здобич звіра та його розмноження. Архаїчне свято Комоедиці присвячувалося пробудженню ведмеда й приходу весни. Характерною особливістю танців ведмежого культу, що сформувалися у глибокій давнині, є ви-

конання їх виключно жінками навколо приреченої тварини. Згодом живого ведмедя замінив виконавець, зодягнений у шкуру тварини. Імітаційними жестами та рухами тіла він намагався максимально достовірно створити образ звіра, передати його поведінку й голос. Інколи «ведмедя» закручували в сухі стебла гороху (горох був символом аграрної продукуючої сили), що посилювало магічний зміст обряду. Можна припустити, що цей замаскований персонаж має прямий стосунок до таких виразів російської мови, як «чучело горохове», «шут гороховий». Жінки, виконуючи коловий танець, намагалися відірвати шматок горохового стебла. Зображуючи коло в малюнках танцю, слов'яни вшановували синкретичний культ Сонця і звіра, що пов'язувався з магією родючості.

З культом родючості й розмноження тварин пов'язувалися й ігрища з биками – своєрідні танцювально-акробатичні ігри-імітації тавромахії, дресирування та приборкання тварин, зображення яких збереглися на грецьких монетах з Кносу, фресках і печатках. З культом бика, на думку О. Дальського, пов'язані й магічні танці, основу яких становили енергійні, поривчасті стрибки замаскованих «бичоголових» виконавців [7, 138]. Жвавий, по-молодечому бурхливий російський «Трепак» або «Тропак» (танець, в основному, чоловічий), що виконувався з великим запалом, азартом, до повного знесилення, також інколи називався «Бичком».

Образ бика, який з'явився ще в кам'яну добу, представлений і в ідеології трипільської культури, де він виступає символом чоловічого божества, уособленням запліднюючої сили. Б. Богаєвський дійшов висновку, що в культурі Трипілля існували аналогічні до Криту ігри з биками [7, 133]. Перевага «бичачої» символіки у трипільській пластиці свідчить про надзвичайно велике значення Тура в ту епоху і поєднує цю прадавню культуру в ідеологічно єдине ціле з синхронними їй культурами Балкан, Східного Середземномор'я та Передньої Азії.

Як відомо, одним з найбільш архаїчних сюжетів мистецтва була людська фігура з піднятими руками й досить часто в поєднанні із зображенням тварин. Одним зі свідчень культової ролі бика в трипільській цивілізації є вирізана з кістяної пластинки голова дворогого бика із зображенням жінки з піднесеними руками. За припущенням Е. Корольової, руки, підняті вгору або дзеркально опущені вниз, могли означати роги [10, 153]. Руки здіймаються вгору, інстинктивно тягнуться до сонця й неба. З глибини підсвідомого викристалізувався цей рух, що в прадавні часи був адоративним жестом, зверненим до небесного божества. І ця особлива мова танцювального жесту проявляє назовні потаємний зміст, закодований в танці.

З магією родючості в архаїчних культурах була пов'язана і любовно-весільна тематика, що походить від уявлень про єдність родючості землі та плідності людини. Ігрові хороводи, які супроводжувалися виконанням пісень про зайця, горобця, орієнтовані на любовні теми, містять шлюбні мотиви, а головні персонажі постають у ролі молодого, який обирає собі наречену. На думку Л. Тульцевої, за давніх часів подібні ігрові хороводи були складовою міжродових обрядових свят, метою яких був шлюбний вибір [18, 170]. Різноманітною і в основі своїй дуже архаїчною є семантика образу горобця, який виступає як чоловічий, аграрно-продукуючий, обрядово-еротичний, весільний символ.

Голуб, горлиця – космогонічні солярні символи, символи злагоди і вірності [15, 60-62]. Так, голуб символізував щире, ніжне, вічне кохання, голуб із голубкою – подружню вірність. Українські народні танці «Голуб-голубочок», «Горлиця» – промовисті символи чистого, щирого кохання, продовження роду, освяченого любов'ю шлюбу.

Птахи, виступаючи посередниками між родом та родовими божествами і предками, символізують зв'язок між Землею і Сонцем, співпричетність до астрального чи космічного божества (солярні символи), зв'язок між землею і померлими предками (хтонічні символи).

Етнографічні джерела дають підстави вважати, що в українському хореографічному фольклорі зоо-орнітоморфні образи представлені у двох формах: 1) ігрові танки (хороводи), у композиційній побудові яких рефреном проходить така фігура: виконавець, який уособлював певний образ, всередині рухливого кола різноманітними імітаційними жестами та рухами символічно відтворює поведінку тварини або птаха, також і певні дії людини, а саме вибір пари. Любовно-шлюбна семантика, завуальована еротична основа, яскраво виражений зоо-орнітоморфний персонаж, що виступає як чоловічий символ, – все це типологічно спільні риси ігрових хороводів «Козлик», «Перепілонька», «Горобчик», «Зайчик». Як зазначає С. Гусев: «В культах родючості, поряд із жіночим невід'ємним був символ чоловічого начала... Втілення чоловічого образу знаходимо передусім у зооморфній пластиці» [5, 213]; 2) так звані «зооморфні» ігри, танцювальні пантоміми з елементами перевдягання. Причому принцип зображення був спільним для всіх зооморфних образів. Вивернутий кожух і шапка – ось найпоширеніший прийом рядження, формування зовнішнього вигляду «Кози», «Ведмедя», «Журавля», «Зайця». Кожух вовною навиворіт не тільки робив людину схожою на тварину, хутро виступало і як символ родючості. Подібним чином замаскований хлопець, виконує роль чорного барана в ігровій забаві, що побутує на Бойківщині та супроводжується гаївкою «Де ти ходив, наш чорний баране» [3, 46]. Досить часто у такому маскуванні контамінувалися й елементи сакральної фалічної символіки: рогаті маски «кози», «бика», довгий пташиний дзьоб «журавля», якими вони намагалися вколоти представниць жіночої статі. У традиційному обрядовому фольклорі довгий дзьоб асоціювався з фалічним органом, а укол рогом символізував шлюбні стосунки. Отже, типологічною рисою зазначених масок є еротична орієнтація та жартівливе залицяння до дівчат і жінок, а в іграх, як відзначає О. Курочкін, домінує «мотив парування, весілля і шлюбних стосунків» [11, 34].

У той же час О. Курочкін, аналізуючи поховальну обрядовість українців, зауважує, що подібне маскування парубочої молоді мало місце в іграх і забавах при «мерці». Для патріархального мислення характерне усвідомлення родючості через зв'язок із світом предків. Посередниками між людьми і потойбічним світом виступали птахи та тварини. Тому встановити зв'язок з померлими предками, здобути їх прихильність – основна мета подібних поховальних забав, які побутують в Карпатах, на Закарпатті, в деяких місцевостях Полісся – своєрідній резервації архаїчної обрядово-звичаєвої культури, де тризна перетворюється на свято, що символізує перемогу життя над смертю, оновлення і відродження. Сміх, глузування – профілактична магія, протидія смерті. Звідси поєднання трауру, голосіння, ритуальних веселощів та маскування.

Свого роду класичний опис поховальної ритуалістики зробив В. Шухевич. Серед масок, зафіксованих етнографом у поховальних іграх українців, фігурують «Коза», «Заєць», «Кінь», «Сорока» [19, 253]. З-поміж зооморфних образів на особливу увагу заслуговує найбільш архаїчна форма маскування – ходіння з «ко-

зою», яка була одним з головних персонажів протослов'янських, а згодом і слов'янських містерій. Ймовірно, завдяки вмінню високо стрибати, войовничо битися рогами, а також плодити чисельне потомство козел ще у давнину став символом вогняної, запліднюючої світ чоловічої сили. І як символ плідності слугував гарантією продовження роду і тому умиряв духів усіх предків. Танець переодягнутого в маску виконавця набував магічного значення. В очах усіх учасників містерії танцівник ніби перевтілювався в іншу істоту, виразними імітаційними рухами і жестами створював бажаний образ, намагаючись якомога повніше відповідати зовнішнім характеристикам зображуваного персонажа. Пластикою тіла, стрімкими підскоками та стрибками розігрувалося сакральне дійство, яке мало сприяти примноженню рослин і тварин, а смерть і воскресіння кози символізували щорічне вмирання та оживання природи.

Загалом, на думку вчених, подібне маскування парубочої молоді мало характер ініціально-посвячувальних церемоній, проведення яких, за спостереженням В. Балуска, в усіх народів приурочувалося до початку року [1, 35]. На містеріально-посвячувальному рівні вдягання маски тотема, поєднання екзистенційної суті неофіта з суттю зооморфного родового божества, предметно символізувало досягнення сокровенного знання й воскресіння ініціанта як нової, духовної особистості. Відбувалося вічне диво відродження й відновлення, коли людина отримувала свого роду нову божественну енергію, силу і натхнення, щоб розпочати новий етап свого життя. Драматизовані дійства, ігрища за участю чоловічих ватаг відомі в Південно-Східній Європі під збірною назвою русалії. Вони були компонентом новорічного комплексу обрядів давніх слов'ян та різних балканських народів. Болгари, румуни, серби, молдавани називають їх калушарі. З ініціальними громадами, учасники яких водять якогось зооморфного персонажа, пов'язане, на думку Кс. Сосенко, походження традиції колядування, а саме слово колядники дослідник зближує з kaluti – «духівництво», жерці (Дворіччя) [16, 180]. На ознаки «жрецтва» вказують поєднання колективних та індивідуальних обрядових функцій, структура (керівник-група) і манера (соло-колектив) виконання обрядових танців.

Отже, розглянуті зооморфні образи представлені у широко розповсюджених фольклорних формах, таких як ігрові хороводи з виконанням відповідних пісень та ігрові пантоміми з елементами маскування і перевдягання, у яких символічно відтворюється поведінка тварин чи птахів, спрямовані на них певні дії людини. Семантичний аналіз дозволяє виявити основні символічні значення цих образів. Вони виступають як тотемно-культові, міфологічні, метаморфозні символи. Таким чином, є підстави говорити про багатозначну семантику хороводів і танцювальних пантомім, головним персонажем яких виступають образи тваринного і пташиного світу, характерні для традиційної календарної, весільної, поховальної обрядовості українців. Така багатовимірність, «полівалентність» зоо-орнітоморфних символів демонструє синкретичне первісне світобачення – «накладання» одна на одну багатьох «ідей» та «втілення» їх шляхом кодування в змістовно оформленій системі образів-символів, які можуть трактуватися по-різному, викликаючи різноманітні асоціації.

Стаття не вичерпує всіх напрямків розробки теми. Здійснений комплексний аналіз зоо-орнітоморфної символіки може стати базою наступних пошуків і теоретичних розробок, що у своїй сукупності в подальшому здатні будуть всебічно відтворити той безмежно розмаїтий, багатобарвний та глибоко символічний феномен, що його являє собою український народний танець.

Література

1. *Балушок В.* Парубочі ініціації в українському традиційному селі / В. Балушок // Родовід. – 1994. – №7. – С.29-37.
2. *Велецкая Н.* О новогодних русалиях / Н. Велецкая // Славяне и Русь.– М. : Наука, 1968. – С.394-400.
3. *Волицька І.* Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – початку ХХ ст. : моногр. / І. Волицька ; АН України, Інститут народознавства. – К.: Наукова думка, 1992. – 140 с.
4. *Гура А.* Символіка зайця в слов'янському обрядовому і письмовому фольклорі / А. Гура // Слав'янський і балканський фольклор. – М. : Наука, 1978. – С.159-189.
5. *Гусев С.* Трипільська культура Середнього Побужжя рубежу ІV – ІІІ тис. до н.е. / С. Гусев. – Вінниця : Антекс, 1995. – 303 с.
6. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору : монографія / В. Давидюк ; Інститут культурної антропології. Вип. 2, доп. і перероб. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
7. *Дальский А.* Театрально-зрелищные действия на Крите и Микенах / А. Дальский. – М.-Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1937. – 233 с.
8. *Дмитренко М.* Символи українського фольклору: монографія. / М. Дмитренко ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : УЦКД, 2001. – 400 с.
9. *Иванчик А.* Воины-псы. Мужские союзы и скифские вторжения / А. Иванчик // СЭ.– 1988. – № 5. – С.40-48.
10. *Королева Э.* Ранние формы танца / Э. Королева. – Кишенев: Изд-во «Штиинца», 1977. – 215 с.
11. *Курочкін О.* Маски тварин у поховальних іграх українців / О. Курочкін // Родовід. – 1992. – № 4. – С.32-38.
12. *Маєрчик М.* Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу: монографія. / М. Маєрчик ; Інститут народознавства НАН України. – К. : Критика, 2011. – 325 с.
13. *Рыбаков Б.* Космогония и мифология земледельцев энеолита / Б. Рыбаков // СА. – 1965. – №1. – С. 24-46.
14. *Сліпушко О.* Давньоукраїнський бестіарій / О. Сліпушко. – К. : Дніпро, 2001. – 144 с., іл.
15. Словник символів культури України : навч. посіб. для студентів ВНЗ / В. П. Коцур [та ін.] ; Переяслав-Хмельницький держ. пед. ін-т ім. Г. С. Сковороди: – [2-ге вид., доп. і випр.] – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.
16. *Сосенко Кс.* Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора / Кс. Сосенко. – Львів : Сінто, 1994. – 360 с.
17. *Сумцов Н.* Символіка слав'янських обрядів: избранні твори / Н. Сумцов. – М. : Восточная литература, РАН, 1996. – 296 с.
18. *Тульцева Л.* Символіка вороб'я в обрядах і обрядовому фольклорі / Л. Тульцева // Обряди і обрядовий фольклор. – М. : Наука, 1982. – С.163-178.
19. *Шухевич В.* Гуцульщина / В. Шухевич. – Верховина, 1999. – 272 с.

Олена Сергіївна Колесник,
кандидат філософських наук, доцент,
докторант кафедри теоретичної,
прикладної культурології і
музикознавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЕТИКА ГРАФІЧНОГО РОМАНУ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ТА ТРАНСПОЗИЦІЇ

Стаття присвячена визначенню сутності коміксу (зокрема – графічного роману), його місця в системі мистецтв та значення для культури ХХ – початку ХХІ століття. Він розглядається як складний синтетичний вид мистецтва, який поєднує елементи не тільки літератури та графіки, але й кінематографу. При аналізі його поетики виділяються такі основні структурні одиниці як кадр, аркуш, розворот, поєднані принципом монтажу. Визначаються характерні тенденції міжвидових транспозицій (книга – комікс, фільм – комікс тощо).

Ключові слова: графічний роман, комікс, манга, міжвидовий переклад, монтаж, синтез мистецтв, транспозиція.

Статья посвящена определению сущности комикса (в частности – графического романа), его места в системе искусств и значения для культуры ХХ – начала ХХІ века. Он рассматривается в качестве сложного синтетического вида искусства, соединяющего элементы не только литературы и графики, но и кинематографа. При анализе его поэтики выделяются такие основные структурные единицы как кадр, лист, разворот, соединенные принципами монтажа. Определяются характерные тенденции межвидовых транспозиций (книга – комикс, фильм – комикс и др.).

Ключевые слова: графический роман, комикс, манга, межвидовой перевод, монтаж, синтез искусств, транспозиция.

Article is devoted to defining the nature of comics (including - graphic novel), its place in the arts and cultural significance for ХХ - beginning of ХХІ century. It is considered as a complex synthetic art form that combines elements of not only literature and graphics, but also cinema. In the analysis of his poetics includes such basic structural units as the frame, sheet, turn, combined principle assembly. Identify specific trends interspecific transpositions (book - comic, film - comics, etc).

Key words: graphic novel, comic, manga, interspecific translation, editing, synthesis of the arts, transposition.

Комікси називають єдиною по-справжньому новою культурною формою, породженою ХХ століттям [5, 661], але її теоретичне дослідження почалося лише в кінці ХХ століття, внаслідок загальної тенденції зняття жорсткого протиставлення елітарної та масової культури. Одним з результатів цього процесу стала і зміна «формату» самих коміксів, а саме, зростання значення власне графічного роману та близьких форм – альбомів *bandes dessinées* у франкомовних країнах та *tankōbon* на Далекому Сході. Для простоти в подальшому ми будемо називати «графічним романом» всі форми високоякісного коміксу, виданого окремою книгою.

Питанням видової специфіки мистецтв та їх синтезом опікувалися дослідники: Н. Аркіна, Н. Берковський, Ю. Борєв, А. Вартанов, Є. Волкова, А. Горбунова, Н. Горницька, М. Гуляєва, Н. Дженкова, Л. Докторова, В. Ждан, А. Зись, М. Каган, П. Карп, В. Кожінов, М. Котовская, В. Кузнєцова, Т. Ліванова, О. Мацяк, В. Міхальов, П. Ніколаєв, С. Оборська, С. Раппопорт, О. Рожок, В. Тасалов, І. Хангельдієва, С. Холодинська, С. Янковський. Для розгляду принципів перекладу релевантними є праці Р. Барта, М. Бахтіна, У. Еко, О. Кривцуна, Т. Кушнера, К. Леві-Строса, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, С. Овчаренко, У. Рижинашвілі, Б. Успенського, О. Фрейденберг, М. Фуко, Д. Чижевського. З сучасних українських дослідників слід назвати В. Савченко, яка обґрунтувала поняття трансвидового перекладу. Власне коміксу присвячені дослідження таких авторів як В. Айснер, Б. Біті, Ф. Бремлетт, К. Во, Л. Гроув, Р. Данкан, Д. Керрієр, П. Лефевр, П. Лопес, М. МакКінні, С. МакКлауд, Е. Міллер, Р. Петерсен, А. Рей, Р. Себін, М. Скріч, Т. Смолдерен, Р. Тьолфер, Р.С. Харві, М. Хорн та інших, здебільшого присвячених еволюції коміксів, проявам національних традицій, та зв'язкам з позахудожніми реаліями, дещо рідше зустрічаються праці з естетики та семіотики. В Україні комікси залишаються все ще недостатньо вивченими. Тому *завданням дослідження* є використання наявної методологічної бази для аналізу поетики графічного роману як найбільш високорозвиненої форми коміксу та обґрунтування видового жанру цього мистецтва.

Хоча вважається, що поділ на «високі» та «низькі» мистецтва відійшов разом з естетикою класицизму, на практиці він все ще має місце. Серед маргіналізованих форм можна назвати і комікс, який нерідко або ігнорується взагалі, або згадується побіжно і майже виключно негативно. В радянські часи вважалося, що його недоліки є іманентно властивими самому жанру, який є «розрахованим на низькі міщанські смаки» [2]. У «Словнику літературних термінів» навіть саме слово «комікс» виводиться від англійського «commit» – «чинити злочин» [2, 106]. Аналогічні позиції нерідко висловлюються і в сучасних українських культурологічних студіях. Таке почасти виправдане, але значно спрощене розуміння має декілька причин. По-перше, є невдалою назва, яка натякає на щось карикатурно-розважальне; термін «графічний роман» був запроваджений саме для подолання таких асоціацій. По-друге, на наших ринках представлений неповний жанровий асортимент, який не дає уявлення про потенціал явища; комікс здебільшого асоціюється з газетними карикатурами, дитячими «історіями в малюнках», невдалою адаптацією класики та відверто низькопробною продукцією сумнівного походження. Але, на нашу думку, головним непорозумінням є позиціонування коміксу як «недо-літератури», книжки з картинками для тих, хто не хоче перейти до «справжнього» тексту. Зрозуміло, що за такого підходу словосполучення «інтелектуальний комікс» звучить як оксюморон.

Проте комікс не обов'язково є примітивізованим викладом літературного твору, так само як його поетика не зводиться до математичної суми ілюстрацій. Серед сучасних фахівців існують дві точки зору: 1) комікс – це гібрид образотворчого мистецтва та літератури, 2) комікс – це новий синтетичний вид мистецтва. Остання позиція особливо популярна у франко-бельгійській традиції. Ми приєднуємося до неї, додавши, що цей синтез включає в себе не тільки досвід літератури та графіки. Отже, комікс – це вид мистецтва, сутність якого полягає у передачі оповідної фабули за допомогою доповнених текстом зображень.

Гіпотетичним первинним станом людської культури був синкретизм, який поєднував прото-мистецтва з релігією в межах єдиного, «магічного», суцільно естетичного стану, визначеного В. Личковахом як «святотіждошення» [3, 24]. Бажання не просто використати різні засоби естетичного впливу, а й відновити відчуття сакральної реальності, стало рушійною силою однією з двох різноспрямованих тенденцій розвитку художньої культури: відцентрової та доцентрової, які знаходяться в стані динамічної рівноваги. На даний момент нас цікавить явище взаємного тяжіння, в тому числі взаємної інтерпретації різних видів мистецтв. У ХХ столітті одним з найпомітніших проявів міжвидового запозичення став вплив кінематографічного принципу монтажності; про його застосування в театрі, літературі, музиці та живописі писали С. Даниель, С. Ейзенштейн, В. Шкловський та інші. Не менш важливим цей принцип є і для поетики коміксу. Другим цікавим для нас явищем є синтез мистецтв в усіх його проявах, від простого складання елементів до виникнення нової якості – «художнього синтезу» (Ю. Легенький).

Сутність коміксу – в оповіданні історії через послідовність зображень. Цей феномен був добре відомий протягом практично усієї історії людства, тому подекуди з коміксом зближують такі твори як малюнки печери Ласко, фрески єгипетських гробниць, грецькі фризи, колона Траяна, гобелен із Байє, середньовічні «Паперові Біблії», серії картин і гравюр В. Хогарта, карикатури ХVIII століття, ілюстровані книги В. Блейка і навіть «Страшний суд» Мікеланджело.

Крім літератури та живопису слід врахувати вплив на поетику коміксу щонайменше трьох мистецтв: каліграфія – за майстерністю інтеграції писаного слова в малюнок без розриву його хронотопу якісний комікс можна порівняти з далекосхідним сувоєм; вплив хореографії та театру, які створили мову міміки, жестів та поз, що стала одним з найголовніших виразних засобів коміксу. Але найсуттєвішим є вплив кінематографу, звідки були запозичені принципи розкадровки, планів, ракурсів тощо. Ця схожість помітна навіть у складі типового колективу, який працює над графічним романом західного типу: авторами вважаються сценарист та художник-графік (який суміщає ролі режисера, оператора та усіх акторів разом), допоміжними митцями – художник-колорист та каліграф. Інколи всю роботу виконує одна людина, як це робив Ерже (Жорж Ремі). Цікаво, що він сприймав свої альбоми саме як фільми на папері.

Отже, комікс знаходиться між літературою, кіно та зображувальним мистецтвом, залежно від конкретного жанру, тяжіючи до того чи іншого. Цих жанрів та різновидів багато через ряд факторів: національна традиція (англомовна, франкомовна, далекосхідна), форма (від чорно-білої «смужки» в газеті до розкішного альбому), цільова аудиторія, якість та художня цінність твору. Зараз нас цікавлять графічні романи західного зразка, оскільки саме вони найповніше використовують естетичний потенціал цього виду мистецтва. Йдеться про високоякісні комікси для дорослих, здебільшого виконані в реалістичній манері (хоча є винятки, наприклад французький «Астерікс»), які можуть бути або адаптацією літературного першоджерела, або оригінальним твором, і варіюють за обсягом від одного альбому до досить довгої серії. Їх автори можуть набувати світової слави. Найяскравіших прикладів два. Це вже згаданий Ерже – один з найпопулярніших митців ХХ століття [7] і відомий письменник Н. Геймен, який зробив собі ім'я в якості сценариста інтелектуальної серії «Сендмен», де кожний том передбачає декілька десятків сторінок коментарів [1].

Найменшою структурною одиницею коміксу є кадрик (panel), який за принципом побудови набагато ближче до кінематографічного кадру, ніж до ілюстрації. Це проявляється, зокрема, в активному використанні планів – від дальнього до деталі (наприклад, нерідко зображуються тільки очі героя, що нагадує поезику С. Леоне). Традиційний спосіб поєднання кадриків передбачає їх приблизно однакові розміри, які дозволяють об'єднувати їх у чотири-п'ять полос-рядків. Але чим далі, тим більше художники вдаються до «спецефектів»: розмір кадриків збільшується аж до цілого розвороту, змінюються їх форма та взаємне розташування – вони можуть нечітко відділятися, накладатися або вставлятися одне в одне, що створює ускладнений хронотоп оповіді. Отже, зростає значення таких структурних одиниць як аркуш та розворот, які можуть мати комплексну архітектоніку і при цьому повинні залишатися прозорими для сприйняття. Однією з підказок для реципієнта є колорит, який поєднує або протиставляє кадрики в межах аркушу та аркуші в межах розвороту. Велике значення має символіка кольорів – як загальнокультурна, так і контекстуальна. Колір, а також орнамент, шрифт та інші візуальні елементи задають загальний емоційний тон твору, доповнюють психологічні характеристики та створюють культурний контекст. Специфіка графічного роману висуває вимоги до зовнішності персонажів, адже реципієнт має миттєво впізнавати кожного з них. Тому за великої кількості героїв треба загострювати характеристики, підкреслювати риси, знаходити знаковий колір та силует. Це не передбачає автоматичного спрощення психології – все залежить від таланту сценариста та художника-графіка.

Комікси неможливо розглядати поза їхніми складними зв'язками з іншими видами мистецтва. Їх естетика значно вплинула на кінематограф та живопис (Р. Ліхтенштейн, Е. Уорхол та інші), але найбільш помітним явищем нашого часу є різні варіанти транспозицій. В цілому, сутність трансвидового перекладу полягає в передачі сюжету, ідеї, настрою, емоцій художнього тексту за допомогою виразних засобів іншого виду мистецтва [4, 188]. Як адекватне відтворення змісту оригіналу іншими художніми засобами, він має спільні риси з міжмовним перекладом. Однак, на відміну від останнього, міжвидовий переклад ставить завданням не стільки *заміщення*, скільки *доповнення* оригіналу: реципієнт має змогу порівнювати між собою різні версії. Не кожний нею користується, але все-таки трансвидовий переклад часто робиться для публіки, яка вже знайома з прототекстом: це добре видно на прикладі зйомок фільму, розрахованого на аудиторію, яка *вже прочитала* популярну книгу. Тому, на відміну від міжмовного, у міжвидовому перекладі йдеться не стільки про абсолютну точність, скільки про змістову адекватність, яка передбачає різний ступінь близькості до оригіналу залежно від статусу та особливостей оригіналу, творчої манери інтерпретатора та очікувань цільової аудиторії.

Традиційно вважається, що комікс є спрощеною версією літературного джерела. В багатьох випадках це дійсно так, причому йдеться далеко не тільки про любительську продукцію, але й про деякі престижні міжнародні проекти. Однак часто справа не в коміксі як такому, а в невмінні скористатися його потенціалом: художник прямолінійно переносить на папір сюжетну канву, замість того, щоб відтворити дію оригіналу іншими виразними засобами. Як пише сценарист М. Кері у передмові до однієї зі своїх робіт, обсяг змін при адаптації завжди величезний і найкращі транспозиції – це «скоріше джазові ріффи на певну тему, ніж пряма тра-

нсляція» [6, 6]. У цьому графічному романі він поміняв оповідь від третьої особи на першу, повністю переписав діалоги, «випрямив» фабулу, ввів нові цитати та алюзії – і при цьому створив твір, адекватний першоджерелу за сюжетом, ідеєю, настроєм та ступенем складності.

Як писав М. Фуко в «Словах та речах», видиме не вміщується в названому та навпаки. Література, як і музика, може дати читачу настрої, асоціації, натяк, який доповнюється власною уявою. Комікс, як і будь-яке візуальне мистецтво, є більш конкретним та інформативним, в ньому менше узагальнення, зате він здатний дати надзвичайно яскравий образ. Не слід недооцінювати і його символічний потенціал – від візуальних зіставлень до фонові інформації кожного кадрика.

Комікс може практично повністю передати фабулу, характеристики героїв, загальну стилістику та настрої твору. Дуже успішно зображується психологія героїв, в тому числі підсвідомість: сни, марення, спогади, передчуття. Великою мірою піддаються перекладу культурний контекст – асоціації, цитати, національний колорит та дух епохи. Гірше з діалогом: заради стрімкості дії та візуальної цілісності його нерідко доводиться скорочувати. В найменшій мірі перекладу мовою коміксу підлягає внутрішній монолог та авторські відступи. Отже, якість результату залежить не тільки від майстерності адаптації, але й від властивостей першоджерела. Не кожна книга може бути успішно перетвореною в графічний роман, так само як не кожна книга може бути адекватно екранізованою: такі орієнтовані на «розповідь» тексти як «Уліс» Дж. Джойса просто не призначені для цього. Тому намагання популяризувати *всю* класику перекладом мовою коміксу приречені на профанацію. З іншого боку, ті шедеври світової літератури, в яких значне місце посідає дія, можуть бути успішно адаптовані. Наприклад, п'єси Шекспіра цілком можна уявити в якості графічних романів, де художник бере на себе роль режисера і створює аналог сценічної версії. Візуалізація шекспірівських метафор дозволила б водночас по-новому поглянути на класичні тексти та повніше реалізувати потенціал виразних засобів коміксу.

Іншим видом зв'язку коміксу з літературою може бути художньо-філософська рефлексія з елементами екфрасису, яку ми бачимо, зокрема, в «Таємничому полум'ї цариці Лоани» У. Еко.

Другим видом мистецтва, пов'язаним з коміксом взаємними переходами, є кіно. Якщо у відношеннях з літературою комікси є «вторинними», то тут ситуація зворотна: комікси за фільмами є побічною комерційною продукцією, в той час як фільм за мотивами коміксу – один з успішних жанрів. В деяких випадках стиль коміксу безпосередньо переноситься в кіно; це особливо помітно в далекосхідній традиції, де естетична манера манги та аніме часто майже ідентична. Для Сполучених Штатів характерна екранізація коміксів у формі ігрового кіно. Навіть в цьому випадку інколи відбувається безпосереднє перенесення: при екранізації «Міста гріхів» Р. Родрігес не писав сценарій, а використовував в якості розкадровки готові аркуші графічного роману. Але в більшості випадків, при збереженні деяких знакових прийомів, відбувається переписування сюжету та зміна стилістики. Як правило, навіть фільми про супергероїв стають більш реалістичними, психологічними та проблемними, оскільки розраховані на широку цільову аудиторію.

Перехідною формою між анімацією та ігровим кіно є техніка *motion capture*. Саме таким чином С. Спілберг екранізував «Пригоди Тінтіна» Ерже. В цьому досить вдалому фільмі, навпаки, відбулося спрощення філософсько-етичної пробле-

матики прототексту, що відразу впало в око європейським шанувальникам оригіналу. На прикладі цього твору можна прослідкувати і подальший рух міжвидових інтерпретацій – подвійний переклад. Якщо фільм компенсував зниження емоційної напруги та морального пафосу динамікою дії та смисловою насиченістю і фактурністю кожного кадру, то його новелізація, розрахована виключно на дітей, втратила ці сильні місця, нічим їх не замінивши. Тут ми бачимо перехід від власне міжвидового перекладу до створення шлейфу супутної комерційної продукції, яка додається до успішного твору.

Український комікс знаходиться в стані формування. На жаль, більшість авторів слабо розуміють сутність цього мистецтва, що приводить до невиразності їхніх творів. Саме це робить теперішній комікс неефективним в якості засобу популяризації класики – це дійсно просто переказ літературного твору, причому не тільки примітивізований, а ще й погано намальований. З іншого боку, як показує міжнародний успіх «Даогопака», вітчизняні митці здатні використовувати потенціал жанру, а отже, український графічний роман може стати помітним культурним явищем.

Таким чином, комікс і його різновид – графічний роман є невід’ємною частиною сучасного поліхудожнього образу світу. Це окремий синтетичний вид мистецтва, естетичний потенціал якого ще не освоєний повністю. За останні роки він активно розвивається в напрямку елітарної культури, виправдовуючи очікування Дж. Апдайка, який ще в 1969 р. передбачав створення шедеву в жанрі «коміксу-роману». Комікс може активно взаємодіяти з іншими видами мистецтва. Через близькість його поетики з поетикою кінематографу легко відбуваються взаємні переходи цих двох видів мистецтва. З творів літератури для перетворення на комікс найбільшим чином підходять тексти, які мають найбільший потенціал для екранізації. При міжвидовому перекладі адекватність прочитання та художня якість не знижуються автоматично, а залежать тільки від таланту інтерпретаторів. Отже, комікс заслуговує на більш уважне дослідження як в якості окремого культурного феномена, так і в його різноманітних міжвидових взаємодіях.

Література

1. *Гейман Н.* Песочный человек. Часть 1. Прелюдии и ноктюрны / Н. Гейман. – М.: Эксмо, 2010. – 272 с.
2. *Лесин В.М., Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – К.: Радянська школа, 1971. – 486 с.
3. *Личкова В.А.* Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть / В.А. Личкова. – К.: НАКККіМ, 2011. – 224 с.
4. *Савченко В.В.* До проблеми обґрунтування поняття трансвидового перекладу в мистецтві // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: [зб. наук. праць; відп. ред.: М.М. Бровко, О.Г. Шутов]. – К.: Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 187–193.
5. *Фернандес-Арместо Ф.* Цивілізації / Феліпе Фернандес-Арместо. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 764 с. – С. 661.
6. *Carey M.* Introduction to Neil Gaiman’s Neverwhere. // Mike Carey, Glenn Fabry. Neil Gaiman’s Neverwhere. – New York: DC Comics, 2007. – P. 5-6.
7. *Herge.* The Adventures of Tintin. V. 1. – L.: Egmont, 2012. – 206 p.

ЄВРОПЕЙСЬКІ ВИМІРИ МУЗИКИ «CLASSIC IN JAZZ»

У статті розглядаються особливості «оджазовування» класичних музичних творів представниками європейських джазових шкіл – французької, польської та української.

Ключові слова: джаз, європейський джаз, джазінг, європейська професійна музична традиція.

В статье рассматриваются особенности «оджазования» классических музыкальных произведений представителями европейских джазовых школ – французской, польской, украинской.

Ключевые слова: джаз, европейский джаз, джазинг, европейская профессиональная музыкальная традиция.

In the article features are examined the «jazzing» of classic pieces of music are probed by the representatives of European jazz schools – French, Polish, Ukrainian.

Key words: jazz, European jazz, jazzing, European professional musical tradition.

Специфіка джазу як виду імпровізаційної музики визначається його походженням, тобто якісним синтезом європейської та позаєвропейської музичних культур, а також подальшим унікальним процесом його розвитку. Результатом цього стало переважання творчого початку та поступовий вихід джазу за межі культурних і територіальних кордонів. Історія джазу базується на «мікстовому» фундаменті цього мистецтва. З одного боку, це фольклорне коріння джазової культури (що за етнічними витоками також мають змішану природу), з іншого, перманентна тенденція до асиміляції завоювань європейської професійної музики.

Процес поступового просування від фольклорно-побутового музикування в бік професійного мистецтва демонструє одну з головних закономірностей розвитку джазу. Уже починаючи із 70-х рр., аспекти «чистоти» стилю в джазовому мистецтві поступово нівелюються. Серед головних причин потрібно назвати вичерпаність музичної мови джазу та у зв'язку з цим перегляд старих позицій і пошук нових ресурсів. У результаті з'явилися нові форми – «джазінг», нова імпровізаційна музика, авторський джаз.

У 60–70-ті рр. ХХ століття відбувається становлення *європейської джазової школи*. Саме в цей період європейський джаз заговорив власною мовою, замішаною на класичній і фольклорній спадщині Старого Світу не меншою мірою, ніж на американських джазових ідіомах. Європейців спокусило в джазі те, що він повернув до музики імпровізацію, яка майже зникла на початку ХІХ століття, але ще досить природну для епохи Й.С. Баха, Д. Скарлатті, А. Вівальді. Бачення джазу як сучасної імпровізаційної музики та вивчення його коріння, його прямої спорідненості з фольклорними традиціями американських негрів спонукали музикантів різних країн до з'єднання джазу з фольклором своїх народів.

З ускладненням джазової мови європейський джаз зближується з тим, що характеризує європейську академічну школу ХХ століття, — ідеями А. Шенберга, алеаторикою, конкретно й електронною музикою, творчістю К. Штокгаузена, Л. Ноно, Дж. Кейджа та багатьох інших композиторів. Сьогодні можна говорити про появу «нового академізму», в якому важко виділити джазові або класичні елементи. І це природно: представникам Старого Світу, спадкоємцям колосальної культурної традиції такою музичною мовою легше і говорити, і розуміти її.

Одною з характерних форм поєднання академічної музики та джазового мистецтва стало для європейського джазу 60–70-х рр. явище джазінгу – [термін У. Сарджента (від англ. *jazzing the classics* — «оджазовування класики») — обробка, аранжування або виконання в джазовій манері тем або творів композиторів – класиків в цілому][5].

Одним з потужних поштовхів до впровадження в практику джазових музикантів джазінгу як стилістичного прийому і мовного орієнтиру були не лише внутрішні процеси професіоналізації (академізації) самого джазового мистецтва, але й активні синтетичні за характером міжкультурні взаємодії, що йдуть з боку не лише джазистів, але й академічних музикантів, які зацікавилися джазом в першу чергу через його демократичність та відкритість.

Перші зразки джазінгу мали вигляд «обробки» або «транскрипції» класичних творів. Але згодом джазові обробки класики набувають більш індивідуального оригінального вигляду й перетворюються на повноцінні джазові інтерпретації, які стали називати «Classic in Jazz» (класика в джазі). Найяскравішими представниками цього напрямку стали Жак Лузьє (Jacques Loussier) та «Свінгл Сінгерс» (The Swingle Singers).

Жака Лузьє інколи називають Йоганом Себастьяном Жаком. Як діяльність будь-якого першовідкривача, що намірився зламати звичні засади, творчість французького музиканта миттєво викликала полярні оцінки – від досконалого неприйняття до захоплених відгуків. Він закінчив Паризьку консерваторію по класу фортепіано. Ще під час навчання Жак інтерпретував свого найулюбленішого композитора Й.С. Баха в джазовій стилістиці. Саме ці імпровізації вирішили його подальшу творчу долю.

Свою кар'єру він почав наприкінці 50-х. Як відомо, це був час найсміливіших експериментів в музиці. Досить згадати кумира Жака Лузьє – чудового джазового піаніста Джона Льюїса (John Lewis) та його Modern Jazz Quartet, що перейняв принципи барочної композиції та досяг великої популярності.

Перший альбом «Play Bach» (Виконуючи Баха), що триває трохи більше ніж півгодини, було видано в стерео-форматі. Він містив сім уривків з «Добре темперованого Клавіру» та класичний хіт – органну «Токату і Фугу» ре-мінор. Це був перший в світі альбом, цілком присвячений класиці, переробленій в стилі джаз. У незвичайній стилістиці він став сенсацією: змішування священного «адепту» класичної музики з андеграундною культурою джазу шокувало багато пуристів. Але компанія «Десса» знову і знову записує тріо Лузьє: в 1960, 1961, 1963 та 1965 рр. У 1965 р. був записаний Live з концерту, що відбувся в Театрі на Єлісейських Полях.

В той же час Жак Лузьє звертається й до симфонічних творів: концерт для скрипки, п'єси для струнних («Les tableaux venitiens»), балет («Trois couleurs», деякі з його п'єс записані на CD). У 1993 р. вийшло два нових альбоми музики Баха у виконанні Жак Лузьє Тріо, ще один – в 1994 р., а потім – в 1996 р.

Перейшовши на лейбл «Telarc», Жак Лузье звертається до творчості А. Вівальді – окремим диском виходять «Пори року». «Мені було потрібно більше тридцяти років, щоб впоратися з Бахом, і ще декілька років, щоб уявити, як же підступитися до інших композиторів. Сьогодні я відчуваю, що така техніка може бути пристосована до будь-якого композитора. Головне полягає в тому, щоб випробувати пошану до початкових тем і, даючи собі свободу в імпровізації, досягати якнайкращого балансу» [6].

У творчому доробку музиканта на сьогодні – Равель, Саті, Дебюссі, Гендель, Бетховен, Шопен. Але якщо в музиці Баха принципи композиції, заснованої на імпровізації, приводили до нормального джазового розвитку в стилі бі-боп, то з імпресіоністами Лузье довелося вчинити вже абсолютно в композиторському дусі.

Ансамбль «Свінгл Сінгерс» було створено на початку 60-х рр. у Парижі американцем Уордом Свінгллом (Ward Lamar Swingle), який приїхав до Парижу удосконалюватися по класу фортепіано. В 1962 р. він організовує популярний у ті роки вокальний склад а cappella для озвучення записів Едіт Піаф та Шарля Азнавура, але який врешті-решт починає співати фуги Баха. Трохи пізніше до вокалістів додають контрабас та ударні.

У 1963 р. The Swingle Singers зробили свій перший запис «Jazz Sebastian Bach» на Philips, передбачаючи, що ця платівка стане сувеніром для друзів й родичів. Але вийшло так, що народився новий стиль «свінгл-сінгінг», і запис отримав GRAMMY. Цей стиль вимагав точного тону, акуратної інтонації, вокальної гнучкості та хорошої техніки поводження з мікрофоном. Такі митці як Глен Гульд, Ела Фіцджеральд, Іегуді Менухін, Дізі Гіллеспі відразу визнали Swingle Singers. Прелюдії та фуги Баха у виконанні The Swingle Singers звучали природно, подібно до стилю Луї Армстронга. The Swingle Singers знайшли загальні риси між музикою бароко та джазом: ритм, імпровізація, строгий темп[7].

До цього часу Баха в джазовій обробці ще ніхто не наважився співати (Жак Лузье паралельно дійшов до об'єднання музики Великого майстра з джазом, але в контексті інструментального складу). The Swingle Singers стали активно гастролювати і між концертами записувати альбоми. Всі твори – від мадригалів Баха до Моцарта, Генделя, Бетховена, Шопена вони співали в своїй притаманній їм інтимній манері, інколи додаючи інструменти: контрабас та ударні.

У музичному співтоваристві Уорд Свінгл незабаром стає визнаним революціонером та новатором. З 1973 р. колектив базується в Англії та поступово розширює свій репертуар – ансамбль співає значно більше традиційного джазу, рок, «Бітлз», авангарду і world music.

За всю історію існування (42 роки) The Swingle Singers зробили 972 джазові обробки класичної музики, записали понад 50 альбомів. До цього часу колектив представляє високий клас виконання і зберігає традиції, закладені засновником Уордом Свінгллом.

Велика заслуга в царині музики «Classic in Jazz» належить польському джазу, що відбилася у так званому «шопенівському напрямку». З усіх стилістичних напрямків, які розвивалися в польському джазі у минулому і розвиваються досі, найоригінальнішим і найближчим польській традиції є «шопенівський напрямок», що не має відповідника за кордоном, тобто джазові інтерпретації музики Фридерика Шопена.

Шопенівський напрямок у польському джазі представляють, у першу чергу, Анджей Ягодзінський, Лешек Можджер і Влодзімеж Нагорний.

Піаніст, композитор і аранжувальник Анджей Ягодзінський (Andrzej Jagodzinski) на сьогодні є одним із найвідоміших джазових музикантів на європейському континенті. Випускник варшавської Музичної академії імені Ф. Шопена, яку він закінчив за двома спеціальностями – валторна і фортепіано, у 1979 р. отримав звання «піаніст року». Анджей Ягодзінський з 1994 р. займається переважно шопенівськими проектами (сам пан Анджей є стипендіатом імені Фридерика Шопена), створює джазові інтерпретації етюдів, мазурок, полонезів, вальсів, ноктюрнів, прелюдій композитора.

У 1993 р. Ягодзінський започатковує тріо, до якого запрошує барабанщика Чеслава Бартковського – старожила польської джазової сцени, а також контрабасиста Адама Цегельського. Саме з цим тріо було записано багато творів Фридерика Шопена. Шопенівська дискографія Ягодзінського складається з чотирьох дисків: «Chopin» (1994), «Chopin – Live at the National Philharmonic» (1997), «One more Chopin», «Metamorphoses» (1999).

Про перший альбом А. Ягодзінського один з критиків французького журналу *La Marseillaise* написав: «Цей видатний польський піаніст (який зібрав, здається, всі можливі винагороди в своїй країні) відкрив спосіб, щоб всім відомий смук етюдів великого романтика зробити своїм» [3].

Лешек Можджер (Leszek Mozdzer) – один з найкращих польських джазових музикантів, піаніст світового класу, самобутній творець, який має власну, неповторну музичну мову. Навчатися грі на фортепіано почав у п'ятирічному віці, пройшовши усі шаблі музичної освіти. Сьогодні Можджер – всесвітньо відомий джазовий виконавець, лауреат численних престижних музичних нагород. Лешек Можджер записав диски з більшістю найкращих польських джазових музикантів, побував з концертами майже в усіх країнах світу, серед яких – США, Канада, Бразилія, Уругвай, Аргентина і Чилі.

Лешек Можджер дебютував 1994 р. із сольним записом «Chopin – Impresje» (Шопен – Враження), долучившись таким чином до «шопенівського напрямку» польського джазу. П'ятьма роками пізніше, у Франції, Можджер випускає альбом «Impressions On Chopin». Серед численних сольних дисків – запис філармонійних концертів (інтерпретацій Шопена), що проходили у Києві та Львові. Л. Можджер використовує теми Ф. Шопена як один з багатьох елементів композиції. В його імпровізаціях вони функціонують поряд з сальсою, блюзом, регтаймом. Іноді музикант, йдучи за шопенівським взірцем, підсилює його «клімат», додає сучасні акценти (ритм, гармонію, «препаровані» тембри), при цьому зберігаючи найсуттєвіші риси оригіналу.

Піаніст, флейтист, саксофоніст, кларнетист і контрабасист Влодзімеж Нагорни вже давно є визнаним лідером серед польських джазменів. У 1967 р. на Першому міжнародному конкурсі джазових виконавців молодий саксофоніст-флейтист Влодзімеж Нагорни отримав Гран-прі з рук самого Дюка Елінгтона.

Почавши з традиційного джазу, Нагорни останнім часом захоплюється поєднанням класики з джазовим матеріалом. Він записав джазову версію твору Кароля Шимановського «Mity» (Міфи). У 1999 р. на диску була записана його програма, яка базується на творі Ф. Шопена «Фантазія на теми польських пісень ор.13», а також містить інтерпретації кількох прелюдій композитора.

До прізвищ цих трьох музикантів, що займаються джазовими імпровізаціями на теми творів Шопена, потрібно додати ще Адама Маковича, який презентує власні інтерпретації прелюдій; Кшиштофа Гердзіна, який записав альбом

«Chopin» у хард-боповій традиції, використовуючи для цього стилю типове звучання джазового квінтету; Лешека Кулаковського, автора інтерпретацій багатьох творів Шопена для джазового фортепіано і струнного оркестру; Збігнева Намисловського, який паралельно з проектами на твори Моцарта (Квінтет для кларнету A-dur в переробці для джазового ансамблю) виконує свої версії творів Шопена; а також вокалістів, Лору Шафран, Уршулу Дудзяк, Марека Балата, Дороту Міськевич.

Стилістика «Classic in Jazz» доволі активно розробляється в українському джазі та пов'язана з іменами Олександра Саратського, В'ячеслава Полянського та Костянтина Віленського (Україна – Польща). У свої аранжування, де представлено об'єднання елементів класики та джазу, музиканти доволі часто залучають симфонічний склад, а також демонструють суто академічну манеру виконання.

Так, для виконавської манери піаніста та композитора К. Віленського характерним є блискуча віртуозність і майстерне володіння всім арсеналом піаністичних класичних прийомів. Оркестрове звучання роялю, фантастична техніка надають можливість деяким критикам порівнювати гру музиканта з манерою Ф. Ліста. Взагалі у творчому доробку джазмена переважає жанр фантазії (на теми В.А. Моцарта, Дж. Гершвіна, С. Рахманінова, Н. Паганіні), що, безумовно, вказує на головування в його джазових інтерпретаціях стильових рис романтизму. Концертність – це ще одна відмінна риса творчості джазового музиканта. Віленського-виконавця приваблює велика академічна сцена (майже всі виступи музиканта відбуваються у філармонічних залах). Тяжіння до масштабності задуму (Віленський-композитор) втілюється в проектах, де окрім оркестру залучено хоровий склад («Різдво в ситлі джаз»).

Піаніста В. Полянського, навпаки, приваблює сольний характер виступів, де переважає атмосфера камерності. На цей факт вказує назва одного із авторських альбомів музиканта – «Імпровізація при свічках», музичний матеріал якого становлять, окрім відомих джазових стандартів, популярні класичні мініатюри («Серенада» Ф. Шуберта, «Ноктюрн» As-dur Ф. Ліста, «Лебідь» К. Сен-Санса). Романтичний «настрій» джазових версій підкреслено за рахунок використання певних прийомів: мелодизації фактури, ліричності інтонації, салонного характеру музикування.

«Академічні» впливи яскраво представлено в опусах джазового піаніста та композитора О. Саратського. Цей музикант є автором творів для фортепіано, камерних ансамблів, симфонічного та духового оркестру, для джаз- і рок-ансамблів, музики для театру. У його творчому доробку три авторські альбоми: «Два плюс...», «Сарабанда» та «Цвіте терен». Серед них саме в альбомі «Сарабанда» (2004) досить багато класичних ремінісценцій: власні композиції автор подає у вигляді традиційних жанрів академічної музики – прелюдії, рондо, романтичної програмної мініатюри.

За словами самого музиканта: «Звучання роялю дуже тісно пов'язане в нашій свідомості з класичною музикою. Мені здається, саме це дає можливість, за бажанням, поєднувати академічну музику та джазові традиції при написанні п'єс для нього – і отримувати дійсно цікаві результати» [2].

Уже п'ять років поспіль О. Саратський виступає на сцені Національної філармонії України з авторськими композиціями як правило у супроводі камерного або симфонічного оркестрів.

Практично всі філармонійні програми джазового музиканта пройняті духом академічної музики. Так, проект «Фантазія у джазових тонах» містив авторський

концерт для фортепіано з оркестром F-dur і Фантазії на теми І. Дунаєвського. Концерт написано за класичними взірцями, де в основі – принцип контрасту: частини Allegro, Adagio, Vivace. Музичний матеріал твору складається з цитат та алюзій композиторів-класиків. Віддаючи шану неперевершеному Вольфгангу-Амадею Моцарту, у фіналі свого концерту, фортепіанна партія якого вирішена в імпровізаційній манері, композитор «поспілкувався» з моцартівськими темами. Своєю «Фантазією» О. Саратський вшанував пам'ять радянського композитора-пісенника Ісаака Дунаєвського. Структурно та за змістом цей твір наближається до симфонічного джазу, де музичні теми показано у вигляді попури.

В іншому концерті було представлено цикл для сопрано, баритона та камерного оркестру, написаний композитором на філософські тексти молодих поетів Дмитра Александрова, Ярослава Степанкова й Дмитра Тодорка, та Сюїту для фортепіано та камерного оркестру, де функцію «джаз-бенда» виконував Національний ансамбль солістів «Київська камерата» під орудою Валерія Матюхіна. У цих двох творах музикант застосовує багато стилізацій: впливи музики Д. Шостаковича, Б. Бартока, І. Стравінського існують у своєрідному поєднанні з елементами джазу та рок-музики. А в сольних імпровізаціях О. Саратського співіснують романс, гопак, регтайм, блюз і жига.

Протягом майже столітнього періоду джазове мистецтво знаходилося в активному творчому пошуку. І незважаючи на те, що джаз як частина загальної культури, світового музичного процесу вже визначив свій культурний простір, на сьогодні він продовжує створювати передумови для синтезу традиційного та нового, для укріплення зв'язків між різноманітними формами й типами музичної культури.

Література

1. *Воропаєва О. В.* Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Воропаєва Олена В'ячеславівна. – Х., 2009. –19 с.
2. Джаз в Україні. Стаття [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uaajazz.com/category/reports/>
3. Джаз в Києве. Ессе [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.jazzinkiev.com/?page=article>
4. *Олендарьов В.* До проблеми «Бах та джаз» (засади, історія і перспективи) / В. Олендарьов // І. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури : – Донецьк; Лейпціг, 2003. – Вип. 3: Музичне мистецтво. – С. 109–116.
5. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. – М. : Музыка, 1987. – 296 с.
6. *Jacques Loussier* [Electronical publishing] / Jacques Loussier. – Mode of access: www.loussier.com/index.php?Page=info/info_contenu&id_rubrique=1&id_info=74– itle from the screen.
7. *The Swingle Singers History* [Electronical publishing] / The Swingle Singers History. – Mode of access : www.swinglesingers.com/history/index.html. – Title from the screen.

Денис Ігорович Шариков,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії та історії мистецтва
Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука

РОЗМАЇТТЯ ФОРМ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ АЗІЇ В НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано велику кількість фольклорних танців азійського регіону з власними формами, техніками, виражальними засобами, філософією та сюжетом. Досліджуються єврейський, узбецький, китайський, японський, в'єтнамський, тайський, індонезійський танці.

Ключові слова: хореографія, народний танець, фольклорний танець, хореографічний стиль, танцювальні форми, танцювальні форми, балет.

В статье впервые в отечественном искусствоведении проанализировано большое количество фольклорных танцев азиатского региона с собственными формами, техниками, выразительными средствами, философией и сюжетом. Исследуются еврейский, узбекский, китайский, японский, вьетнамский, тайский, индонезийский танцы.

Ключевые слова: хореография, народный танец, фольклорный танец, хореографический стиль, танцевальные формы, балет.

In the article for the first time in Russian art history analyzed a large number of folk dances of the Asian region with their own forms, techniques, expressive means, philosophy and plot. Analyses of Hebrew, Uzbek, Chinese, Japanese, Vietnamese, Thai, Indonesian dance.

Key words: choreography, folk dance, folk dance, choreographic style, dance forms, dance forms, ballet.

Проблема, якій присвячене дослідження, є цікавою тим, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві аналізуються і розглядаються форми та екзотичні елементи танців Західної, Середньої та Далекосхідної Азії, а також їх зображально-виражальні засоби, елементи костюмів танцю, рухи, пози.

Мета даної статті – проаналізувати наукові дослідження з танців народів Азії; визначити виражальні засоби та формально-технічні особливості єврейського, узбецького, індійського, китайського, японського, в'єтнамського, тайського, індонезійського танців; висвітлити стилістичні ознаки характер і динаміку танців Західної, Середньої та Далекосхідної Азії.

Наукові дослідження стосовно танців народів Азії представлені Чо Місоном, який розглядав виражальні засоби та форми корейського національного балету[19]; А. В. Смірноюю та Л. Самсон [15], які аналізували та визначали формально-технічні засоби зображально-виражальних принципів індійського класичного танцю; М.Я. Жорницькою, яка вперше звернула увагу на танці народів Азії і їх висвітлила.

Єврейський народний танець у давнину являв собою різновид танцювального фольклору. Надалі він розвивався у такому ключі: почалося становлення єврейських обрядових танців, пов'язаних з укладанням шлюбу, народженням дітей, зі збиранням врожаю, після чого вони набули релігійного характеру, наприклад чоловічі танці в тісному колі. Ще пізніше були додані нові рухи, які можна побачити вже в сучасному єврейському танці. Яким був єврейський танець? Чоловіки і жінки танцювали в різних місцях, тому що танець того часу як чоловічий, так і жіночий, мав характерні особливості, які не обов'язково треба було знати протилежній статі. У стародавніх єврейських танця зовсім не було високих па, танцюристи виконували чіткі і виразні рухи руками, викидали напівзігнуті руки і ноги вгору. При цьому пальці рук були щільно притиснуті один до одного. Танець виконувався в колі або в лінії. Особливого значення надавали додатковим аксесуарам, наприклад хустинці, яку використовували пізніше для того щоб чоловіки і жінки могли танцювати разом, не тримаючись за руки. Звичайно, сучасний єврейський народний танець значно відрізняється від попередника. Рухи, які були йому властиві, властиві і сучасному танцю народу Ізраїлю. Нововведень було теж достатньо: танцюристи стали держати руки на жилеті, здійснювати невисокі стрибки із зігнутими в колінах ногами. Корпус жорстко фіксувався, руки рухалися, рухи ніг були дрібними [13, 39–47].

Узбецький народний танець надзвичайно виразний. Він втілює в собі всю красу узбецької нації. Головними його відмінностями від інших танців народів Сходу є, по-перше, акцент на складні і виразні рухи рук, по-друге, багата міміка. Розрізняють два види узбецького танцю – класичний узбецький (традиційний) танець і народний (фольклорний) танець. Класичний узбецький танець – це мистецтво, яке культивується в особливих танцювальних школах, а потім демонструється на великій сцені. Можна виділити три школи узбецького танцю: ферганську, бухарську і хорезмську. Танці бухарської школи досить енергійні, рухи рук різкі та пластичні. Для цієї школи характерні також різні обертання по колу. У ферганському танці рухи танцівниць порівняно м'які, навіть можна сказати легкі. Хорезмський танець вирізняється динамічністю, ритмічністю, рухи танцівниць запальні. У народному узбецькому танці представлені майже всі регіони – Хорезм, Хіва, Самарканд, Бухара, Ташкент, Фергана, Коканд. Тут панує надзвичайна різноманітність технік, рухів і форм. Ці танці «оживають» на сімейних, сільських, міських святах, передаються від покоління до покоління, у них зберігаються старовинні танці, а також реальний чи минулий побут. Між чоловічим і жіночим танцями є відмінності тільки у виконанні, чоловічі – рухливі, мужні та вольові, а жіночі – ліричні, прохідні, плавні [13, 109–116].

Індійський класичний танець являє собою певний синтез фізичної і духовної сили, у нього дуже сильний зв'язок з індуїзмом та його багатим фольклором. Кожен рух, кожен жест у такому танці наділений певним значенням. Індуси вірять у божественне начало танцю, а саме в те, що танець був породжений одним з богів. Якщо на Заході танець був в опозиції до віри, то індуїзм вважав танець засобом духовного розвитку людини. Індійський танець давно і тісно пов'язаний з міфами і переказами, теми яких часто беруться за основу для танцю. Деякі поеми написані спеціально для постановки танцю на їх основі. Оскільки релігія схвалює і підтримує класичний танець, на стінах храмів нанесені зображення танцюючих людей, а

в залах спеціально обладнані площі для ритуальних танців. Індійський класичний танець прийнято розмежовувати на класичний та фольклорний. Він формувався тривалий час і тепер широко визнаний населенням і цінителями. В народних танцях, у різних областях Індії поширені різні підвиди танцю. Наших співвітчизників може здивувати якась «приземленість» багатьох танців. Танцюристи весь час рухаються на напівзігнутих ногах, ніби не можуть відірватися від землі. В інших танцях танцівниці навпаки як би прагнуть до неба, намагаючись стати вищими. Серед найпопулярніших народних стилів індійського класичного танцю можна назвати бхарат натьям, катхак, кучіпуді, оддісі маніпурі. Індійський класичний танець до початку ХХ століття був частиною храмових обрядів. Музиканти й танцівниці були у великій пошані, оскільки виконували важливу роль в храмовому танці. Танцівниці вважалися рабами Бога і називалися девадассі й баядерки. В індійському танці кожна хаста або мудра (положення пальців і рук) має певне значення. Саме тому для вивчення цього танцю потрібне певне терпіння [15, 114–119].

Китайський класичний танець – унікальна і складна форма хореографічного мистецтва, яка розвивалася багато століть і походить від давньокитайського танцю. Танцювальні традиції китайського класичного танцю були тісно пов'язані, наприклад, з бойовими мистецтвами, народними танцями й акробатикою. З плином часу вони стали частиною одного виду мистецтва. Унаслідок цього разом із класичним і сучасним балетом класичний китайський танець виступає як самостійна всесвітня школа танцю зі своєю теорією, методами і формами вираження. Ядро китайського класичного танцю складається з трьох основних компонентів: технічна майстерність, форма і духовна основа. Технічну частину класичного китайського танцю – становлять стрибки, підскоки, оберти, перевороти, хоча більшість стрибкових елементів зустрічається в акробатиці та гімнастиці. Методи бойових мистецтв були набуті широкими верствами населення, включені до художніх виступів в імператорських дворах, а також увійшли до китайського класичного танцю, у якому до форми переважно належать рух і напрям. Концепція кола і кругового руху є центральним елементом китайської класичної форми танцю, його платформою. Балет, навпаки, підкреслює концепцію лінії. Класичний китайський танець підкреслює важливість інтеграції всього тіла. Танцюристи запам'ятовують рухи рук, тіла, голови і навіть очей, використання власного дихання, вивчають природні точки відпочинку і спокою – усе що впливає на відпрацювання руху. Форма в китайському класичному танці – це не тільки рух, але й гармонійність. Рух включає в себе ключові елементи: скручування, опора, округлість і вигин. Китайський класичний танець проявляється і у внутрішньому стані душі, але остаточно виконання здається простим, приємним і граціозним. На вигляд класичний китайський танець повний експресії і сенсу. Його духовну основу можна схарактеризувати як свого роду внутрішній дух. Виконавець танцю додає глибину емоційного дихання в кожен рух, підкреслюючи свій стан на тлі інших нематеріальних елементів, поєднання яких разом з рухом пройняті глумом і відрізняються залежно від характером енергії. Персонажі епічних сказань Китаю мають багатий внутрішній зміст, духовне багатство. Щоб зобразити їх, танцівники повинні мати глибоке розуміння їх внутрішнього стану, щоб повністю втілити його на сцені.

Якщо танцівникам не вистачає шанобливого ставлення до мужності, поваги та інших основних рис характеру, вони не зможуть виконувати ролі відомих персонажів з Китайської історії. Головними танцювальними формами в Китаї є танець дракона, танець лева і придворні танці. Танець дракона і танець лева є обов'язковими [12, 14–17].

Японський класичний танець. Народне хореографічне мистецтво Японії виникло в глибокій давнині. Танці становили частину повсякденного життя народу (ритуальні танці-заклинання, танці-благання про послання врожаю або дощу, танці-подяки, підношення богам). Окремі елементи їх увійшли до народних танців, що послужили основою формування класичної школи японського танцю. Згідно з давньою легендою, перше танцювальне подання в Японії відбулося на початку ери богів, коли земля тільки-но відокремилася від неба. Верховне божество синтоїстського культу – богиня сонця Аматерасу Омікамі розгнівалася на свого пустотливого брата бога вітру Сусаноо і сховалася у небесному гроті. Світ поринув у морок. Щоб виманити світлу богиню назад, боги влаштували перед гротом танці подання, під час яких богині Аме-але Удзуме-але Мікото виконали священну танцювальну пантоміму кагура. Приваблена шумом і музикою, Аматерасу залишила свій притулок і знову подарувала світу світло. Кагура – одна з форм японського класичного танцю. Різноманітні її види залишаються неодмінним атрибутом синтоїстської релігійної церемонії. Кагура має кілька різновидів: мікагура як елемент придворних церемоній; сатокагура, що виконується під час сільських храмових свят; тінконбуе, яку жінки танцюють під час синтоїстської заупокійної служби тощо.

Крім кагури у надто зміненому вигляді побутують танці госеті-але маї і адзума асоби. Вони не пов'язані безпосередньо із синтоїстським культом, але виконуються під час храмових свят. Деяко модифікованими збереглися ритуальні пісні і танці таасоби, пов'язані із синтоїстським богослужінням з нагоди садіння рису. Обрядам при цьому надавалося дуже велике значення, і танці таасобі широко виконувалися по всій Японії. Перша згадка про них у письмовій пам'ятці належить до 671 р. Танці-молитви окіна і самбасо, що зображують ритуал очищення, донесені до ХХ століття та виконуються в урочистих випадках на сценах театрів Нго, Кабукі і Бунраку.

У VII–XII століттях почалося проникнення театрального і танцювального мистецтва з материка – Китаю, Кореї. Першим видом такого мистецтва була Танцювальна пантоміма гігаку, у якій простежувалися елементи мистецтва азійського середньовіччя, що виникло на ґрунті іранської, індійської та середньоазійської культур, синтезованих з театральним мистецтвом Китаю, Індокитаю та Кореї. До кінця XVI століття в Японії поширилися різноманітні народні танці, що мали загальну назву фурю-одорі (фурю – букв. смак, елегантність) і виконувалися в охайному одязі на храмових святах. Ці танці, веселі за характером і рухливі за формою, різко відрізнялися від аристократичних танців нго. У них брали участь заможні городяни, торговці та ремісники. Потім з'явилися бродячі колективи, що склалися переважно із жінок, які виконували танці, не пов'язані з торжествами. Звідси виникло мистецтво кабукі, яке поєднують з ім'ям Окуні – жриці синтоїст-

ського храму в Ідзумо, котра стала потім керівником однієї з таких бродячих театральних труп. Її приїзд до Кіото в 1603 р. і виконання релігійних і народних танців для широкої публіки вважається першим показом кабукі. Слово «кабукі» на той час означало схильність до незвичайного. Усі танці супроводжувалися музикою з текстом, який зображується пластично. Виняток становить бугаку, у якому тексту взагалі не було, або він не зберігся.

На відміну від західноєвропейського танцю у японському класичному танці виразність тіла не фіксується виконавцем. Танцівник майже не показує ніг і рук: танцю надають витонченості рукави і поділ кімоно, які коливаються. Особлива увага приділяється майстерному використанню костюма і реквізиту. Майже в усіх японських танцях при виконанні обігрується який не-будь предмет у руках танцівника: віяло, рушник, барабан, гілка, палиця тощо. Велике значення для японської хореографії в ХХ столітті мали виступи в Японії Анни Павлової (1922 р.) і балетної трупи «Денішоун» (1929 р.), що стало поштовхом для розвитку в Японії мистецтва європейського балету й американського модерн-танцю [12, 26–29].

В'єтнамський класичний танець. Витоки танцювального мистецтва народів, що населяють В'єтнам, сягають у глибокої давнини. В'єтнамський класичний танець розвивався в тісному взаємозв'язку з театральним мистецтвом. Найпоширеніші види танцювально-драматичних вистав – класичний театр «Туонг» і народний театр «Тео». Ці вистави включають в себе мову, спів, музику, пантоміму та умовний жест, який має ретельно розроблені форми, вираження, що відбивають найтонші нюанси станів і почуттів персонажа. Рухи акторів стилізовані, пози є близькими до скульптурних. Навчалися цьому мистецтву з юності. Театр «Туонг» в своєму розвитку багато запозичив від китайського класичного театру: танець з мечем, танець з віялом, костюми, грим танцю; музичний супровід завжди включає в себе барабан. Упродовж століть існували придворні тетральні трупи. Від 50-х рр. ХХ століття були створені сприятливі умови для подальшого вдосконалення і розвитку в'єтнамського класичного танцю. Зберігаються і розвиваються жанри традиційного в'єтнамської театру. У 50-х – 70-х рр. ХХ століття ставилися чисельні хореографічні мініатюри, з життя в'єтнамського народу. Перші багатоактні балетні вистави були поставлені у 60-х рр. ХХ століття. Появі багатоактних балетів передувала велика робота. Були створені спеціальні курси, де майбутні балетмейстри вивчали систему традиційного класичного танцю і різноманітні характерні танці народів В'єтнаму. Артистів балету готували в хореографічних училищах Росії, України, Білорусі, Польщі. Сучасна народна хореографія В'єтнаму сповнена героїкою, гуманізмом і романтикою. Класичний танець вдало поєднується з танцями народностей тхай і мео, а також з модерн-танцем [10, 3–9].

Тайський класичний танець. Класичні тайські танці – це прекрасна, екзотична вистава. У минулому вони тривали цілий тиждень. У них брали участь понад триста персонажів – виконавців богів, демонів, гігантів, мавп і ангелів. Сьогодні звичайне подання скоротилося до двох годин і звелося до декількох епізодів. Але цього достатньо, щоб мати уявлення про розмаїття і талант виконавців. Ролі у тра-

диційних тайських спектаклях настільки складні, що потрібно кілька років вивчати одні тільки рухи пальців, яких налічується понад двісті. Не дивно, що більшість танцюристів починають навчання у віці шести років. На сцену виходять вони тільки після досягнення зрілого віку. У різних провінціях Таїланду існують власні національні танці. На півдні найпопулярнішим тайським танцем є Манохрі, у якому розповідається історія напівжінки-напівптаха. У часи правління короля Рами I (1782–1808) існував танець з квітковими горщиками. Пізніше він перетворився на танець з ліхтарями. Класичні тайські танці, як звичайно, розповідають якусь історію з епосу «Рамаяна» [16, 10–14].

Індонезійський класичний танець Яви і Балі є складним за символікою, характерною для індійського танцю, а також етнічною пластичною виразністю жестів, що відбилосся у церемоніальних і обрядово-ритуальних придворних танцях. Найхарактернішими зразками класичного танцювального мистецтва Яви є танцювально-драматичні вистави: «Ваянг-топенг» (театр масок, романтична історія легендарного яванського принца Панджи), «Ваянг-оранг» (театр живого актора).

Ваянг-топенг – танець у масках, який після злиття з індійською школою танцю набув драматичного змісту (романтична історія легендарного яванського принца Панджи). Його виконують два або три танцівника. Чоловічий танець, передусім партії негативних персонажів (джинів, велетнів, демонів), відрізняється широким кроком, що складається з різких, уривчастих випадів, експресивних рухів і потужних стрибків. Іноді у виставі беруть участь і жінки. Жіночий танець – це крок вузький, виконується в стриманій, суворій манері, рухи надзвичайно граціозні.

Ваянг-оранг – вистава, яка веде початок від танцювальної драми індонезійської імперії «Маджапахіт» (1293–1520). В ній розігрувалися легендарні епізоди з історії попередніх королівських династій. Актори виконували лаконічний танець жестів, запозичених з умовного арсеналу рухів і позицій плоских, шкіряних ляльок. Всі рухи виконуються як би в одній площині, паралельній рампі, за яку танцівники виходять вкрай рідко. Малюнок танцю кожної чинної особи суворо канонізований. Балійська школа танців найповніше зберегла синтез індійської та місцевої традицій рухів. Навчання балійському танцю є так само важливим, як і навчання грамоті. На Балі відомо понад двохсот видів класичних танців – ритуальні (пендет, сангхьянгададари, сутри, баріс); традиційні класичні; містеріальних дійств (чалонаранг, баронг). «Кечак» – наймасовіший з класичних чоловічих танців, обрядовий сюжет якого запозичено з «Рамаяни». Це грандіозне і вражаюче видовище. «Кечак» – поривчастий, експресивний танець, який закінчується одночасним викиданням рук вгору [14, 6–9].

Отже, екзотична культура і фольклорні традиції Азії створили умови для зародження, створення самотутніх і неповторних танцювальних форм, які зазнали релігійного, побутового і світського впливу. Зображально-виражальні, формально-технічні засоби, аудіовізуальна репрезентація значно відрізняється від європейських танцювальних форм. Це створює неповторність та великі можливості стилізації та запозичення національних форм танців Азії для створення нових сучасних шедеврів хореографічного мистецтва.

Література

1. *Авраменко В.К.* Танки, музика і стрій / В.К. Авраменко. – Нью-Йорк – Вінніпег – Київ – Львів : Ukraine Booksellers and Publishers Ltd, 1947. – 88 с.
2. *Алфьорова З.І.* Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 / Алфьорова З.І. – Х.: Харк. держ. акад. культури, 2008. – 40 с.
3. *Анфілова С.Г.* Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 / С.Г. Анфілова. – Х. : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2005. – 19 с.
4. Балет ; [ред., пер. Павлова В. И.]. – М. : Астрель АСТ, 2003. – 64 с.
5. Балет. Уроки. Иллюстрированное руководство по официальной балетной программе; [ред., пер. Бардина С. Ю.]. – М.: Астрель, 2003. – 144 с.
6. *Василенко К.Ю.* Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1971. – 563 с.
7. *Ваганова А.Я.* Основы классического танца : [6-е изд.] / А.Я. Ваганова. – СПб. Лань, 2000. – 192 с.
8. *Васильева-Рождественская М.В.* Историко-бытовой танец: учеб. пособие / М.В. Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 382 с. : рис.
9. *Гваттерини М.* Азбука балета / М. Гваттерини. – М. : БММ АО, 2001. – 240 с. : ил.
10. Вьетнамский танец. Ритуальный танец с барабаном [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nhat-nam.ru/arts32.html>. – Загол. с экрана.
11. Еврейские танцы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.indiandance.biz/viewtopic.php?t=4606>. – Загол. с экрана.
12. Этнический танец – отражение многогранной культуры древнего Китая и Японии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.epochtimes.com.ua/ru/china/culture/etnicheskij-tanets-otrazhenie-mnogogrannoy-kultury-drevnego-kitaya-chast-4-107010.html>. – Загол. с экрана.
13. *Жорницкая М.Я.* Танці народів Азії / М.Я. Жорницкая – М.: Советский композитор, 1970. – 180 с.
14. Індонезійський класичний танець [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.udance.com.ua/publ/kitajskij_klassicheskij_tanec/3-1-0-252. – Загол. с экрана.
15. *Смирнова А.И.* Индийский храмовый танец. Традиция, философия легенды / А.И. Смирнова. – М. : Наука, 1980. – 333 с. : ил.
16. *Субботина Галина.* Тайские танцы в храме Ват По [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://traveltu.ru/aziya/tailand/tayskie-tantsyi-v-hrame-vat-po>. – Загол. с экрана.
17. История Балийского Танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusarticles.com/narodnoe-tvorchestvo-statya/istoriya-balijskogo-tanca-5308906.html>. – Загол. с экрана.
18. Узбекский национальный танец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uzb.ucoz.ru/index/uzbekskijtanec/0-228>. – Загол. с экрана.
19. *Чо Ми-сон.* Национальная идея в контексте мирового балета: (на примере балета «Сим Чхон»): автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чо Ми-сон. – СПб. : СПб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2007. – 21 с.

МИСТЕЦТВО БАЛЕТУ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ

Стаття присвячена виявленню специфіки постмодерністських тенденцій у сучасному балетному мистецтві.

Ключові слова: постмодернізм, мистецтво, синтез мистецтв, балет, балетмейстер, хореографія, сценічна хореографія, танцювальна лексика, національний стиль.

Статья посвящена выявлению специфики постмодернистских тенденций в современном балетном искусстве.

Ключевые слова: постмодернизм, искусство, синтез искусств, балет, балетмейстер, хореография, сценическая хореография, танцевальная лексика, национальный стиль.

In this article an attempt to expose the specificity of postmodernist tendencies in a modern ballet art has been undertaken.

Key words: postmodernism, art, synthesis of arts, ballet, balletmaster, choreography, scenic choreography, dancing lexicon, national style.

Постмодернізм у сучасній науці трактується як «інтелектуально-філософський феномен, який без сумніву має парадигмальний статус» [4, 426]. Постмодернізм став специфічною системою світосприйняття, яка переосмислює світогляд та ідеологічні схеми попередньої культурологічної моделі, створює власну програму відношення до навколишнього світу і людини, модифікує принципи культуротворчої діяльності, актуалізує проблему культурного релятивізму, креативного потенціалу гри та деконструкції, створює нову мову мистецтва. Відкидаючи монохромність і функціоналізм, постмодернізм об'єднав різні концепції численних експериментаторів, звернувся до декоративності та барвистості, кітчю та шику, індивідуальності й образної семантики елементів, іронічності та цитування історичних стилів. З'являються прийоми полістилістики. Постмодернізм не заперечує минуле, а переглядає його іронічно, без наївності. До будь-якого художнього доробку (не лише літературного, а й живописного, музичного, театрального, кінематографічного, хореографічного і таке ін.) постмодерністська естетика відноситься як до «тексту».

Яскравим феноменом постмодерністської доби все більше виступає балетне мистецтво. На рубежі ХХ й ХХІ століть спостерігаємо утворення синтетичних художніх форм, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв. Подібний «синтез мистецтв», як «органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, у якому втілюється універсальна здатність людини естетично опановувати світ» [1], особливо вплинув на театр і кінематограф. Своєрідний досвід у такому сенсі накопичений і балетним постмодернізмом.

Загальнотеоретичні та прикладні розвідки мистецтва танцю викладені у роботах вітчизняних (С. Анфілова, К. Балог, Д. Бернадська, П. Білаш, Г. Боримська, К. Василенко, Є. Васильєва, В. Верховинець, Н. Горбатова, Г. Добровольська, М. Загайкевич, О. Зінич, І. Книш, Г. Логайдук, Т. Павлюк, А. Підлипська.

Ю. Станішевській, П. Фриз, О. Чепалов, П. Чуприна, О. Шаповал, Д. Шариков та ін.) та російських (Н. Аркіна, Н. Атітанова, Л. Блок, Г. Богданов, М. Брайловська, В. Ванслов, А. Волинський, О. Єрмакова, Р. Захаров, М. Каган, П. Карп, Р. Косачова, М. Жиленко, В. Красовська, М. Леонова, Ф. Лопухов, В. Ромм, В. Светлов, Ю. Слоніський, І. Смірнов, В. Смірнова, І. Соллертинський, Є. Суриць, В. Уральський тощо) теоретиків і практиків танцювального мистецтва.

Автор статті знаходить свій ракурс в осмисленні мистецтва балету як визначального феномена постмодерністської доби.

Предметом дослідження є танцювальне мистецтво. Об'єкт дослідження – визначення місця та значення феномена сучасного балетного мистецтва як найважливішого прояву постмодернізму

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки та значення мистецтва балету у постмодерністському дискурсі.

Класичний танець вважається найбільш духовно піднесеним і спроможним викликати найвищі почуття витонченості, галантності, інтелігентності. Саме класичний танець впливає на благородний розвиток особистості. Проте у постмодерністську добу усталені канони класичного балету піддані модифікації. Це торкнулося як філософсько-естетичного наповнення балетного доробку, так і його лексики. Прискорення процесу «синтезу мистецтв» у балетній царині супроводжується пошуками нових засобів виразності, жанровою різноманітністю, відмовою, зокрема, від традиційних балетних форм, порушенням канонів класичного танцю тощо. Постмодерністська балетна естетика зосереджена на ідеї цілісності життя, що об'єднує людину і природу в мікро- та макрокосмосі.

У даній статті постмодерністську хореографію автор спробує розглянути у контексті театрального синтезу мистецтв, що відбувається у процесі виконання твору, який написаний музикантом і поставлений на сцені режисером з використанням засобів танцювальної і позатанцювальної пластики, музики, декорацій, пантоміми тощо. Саме «синтез мистецтв», підкреслює Д. Бернадська стає «фундаментом розвитку художньої, технічної, смислової сфери сценічної хореографії і сприяє збагаченню засобів вираженості, одним з яких є пластика, що виражається в подоланні замкнутості і насиченні за рахунок адаптації виразовості елементів інших художніх систем» [1].

На думку Д. Шарикова, особливостями сучасної хореографії є імпровізаційно-синтезована структура, що реалізується як:

- імпровізація в танцювальних формах (вільна пластика, класичний, народний, бальний танці, стилізація та психологічна лексика);
- синтез балетної традиції кінця XIX століття з танцювальними інноваціями першої половини XX століття (модерн-танець, джаз-танець, хіп-хоп танець, імпровізація з тканиною, відтворення миттєвості, показ потворного, еротизація, символізація та асоціативний образ, перфоманс);
- новітні форми взаємодії хореографії з іншими мистецтвами, такі як синтез, симбіоз, концентрація, трансляційне сполучення;
- синтез усіх видів хореографії: народної (український, російський, іспанський, польський, італійський, угорський, східний танці), класичної – академічні балетні зразки, pas de deux, pas de trois (entree, adagio, variations, code), бальної (європейський стандартний танець, латиноамериканський танець);

– синтез інших видів мистецтва: образотворчого (живопис, скульптура, дизайн), музики (опера, церковна, рок, популярна, романс), театру (ляльковий, оперета, пантоміма, театр тіней, інтерактивний), принципів поетики кіно (стоп-кадр, зворотній рух дії), відео-арту [15; 16].

Як зауважує знавець постмодерністського мистецтва Н. Маньковська, «для постмодерністських балетних пошуків притаманна зосередженість на філософській природі танцю як синтезу духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодернізм повертає у балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, “олюднює” героя. Це підкреслюється включенням до балетного дійства елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло і дуетів, побудованих за принципом крупних планів і стоп-кадрів в кіно. Ігрове, імпрровізаційне начало підкреслює концептуальну розімкнутість, відвертість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим зв’язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики – балетної та не балетної» [3]. Концептуальну розімкнутість, відкритість хореографії, вільний, асоціативний характер сучасного балету підкреслює гральний, імпрровізаційний елемент, підхід до хореографічного доробку як до «тексту».

Серед творців різноманітних напрямів постмодерністського балету ми знаходимо такі імена, як Стів Пекстон, Тріша Браун, Пол Тейлор, Мерс Каннінгхем та Алвін Ейлі в США, Піна Бауш, Уільям Форсайт і Джон Ноймаєр у Німеччині, Крістофер Брюс у Великій Британії, Регіна Шопіно, Ролан Петі й Анжелен Прельжокаж у Франції, Матс Ек у Швеції, Іржі Кіліан у Нідерландах, Ане Тереза де Кеєрмакер у Бельгії, Мін Танака в Японії, Алла Сигалова і Генадій Абрамов у Росії, Павло Вірський і Раду Поклітару в Україні й інші митці. Вони переосмислюють елементи модерністської танцювальної лексики француза Моріса Бежара, англійця Джона Кранко, американки Марті Грехем, неокласичної – грузина Джоржа Балачіна, українця Сержа Лифаря, чеха Іржі Кіліана, драмбалетно-симфонічної – американця Джона Ноймаєра, француза Ролана Петі – визнаних лідерів сучасної хореографії, творчості яких, до речі, були властиві й постмодерністські експерименти.

Загалом, як сказано, сучасний балет не дотримується базових принципів лексики, притаманної класичній хореографії (наприклад вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, специфічний апломб, рівний тулуб, витягнута шия та осаджені лопатки тощо). Для нього характерне цитатно-пародійне сполучення прийомів балетної класики з елементами вільного танцю, джаз-балету, танцю-модерн, драмбалету, пантоміми, акробатики, мюзик-холу, народного танцю, відмова від музичного супроводу, поєднання танцю із сольним і хоровим співом, речитативом, «вуличними» шерехами, змішення побутової й ігрової стихії, показ різких перепадів настрою, вибухів ейфорії та нападів меланхолії як символів дисгармонійної сутності буття.

Презентацією такого естетичного повороту у балетній техніці стала також відмова від фронтальності та центричності, перенесення акценту на спонтанність, імпрровізаційність; на основні елементи танцювальної мови – жест, позу, міміку, динаміку руху. Застосовується принцип узаконення позатанцювальних позицій, рухів і жестів за допомогою таких характерних прийомів, як падіння, перегини, зльоти. Підсилюється інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії тощо.

Завдяки цьому хореографічна пластика здатна виражати глибинні психологічні процеси, і, будучи породженням природних властивостей людської особистості, сприйматися в усій своїй багатогранності. Це важливо для розуміння безсюжетних хореографічних прочитань складної музики, які вирішуються, як правило, засобами умовної пластичної мови, що відповідає узагальненій виразовості звукового першоджерела – музичного твору. Увага тут часто зосереджується на ефекті спресовано-розрідженого танцю, що досягається за допомогою контрапункту плинного музичного матеріалу в сполученні з перерваною ритмопластикою, широкою лінією руху та подрібненою, крупно-кадровою жестикуляцією; а також за допомогою поєднання архаїчної та суперускладненої техніки (біг по колу, ритмопластичний симфонізм, наскрізні лейтмотиви тощо).

Яскравою репрезентацією балетного постмодернізму став рух «nouvelle danse» («новий танець») в 1970-х – 1980-х рр. у Франції. Розцвітає різноманітність стилів, жанрів і форм. Розсовуються жорсткі межі балету – балетмейстери прагнуть вийти за рамки його звичних можливостей: створюються синтетичні перформенси із застосуванням співу, кінокадрів, декламації, різноманітних шумових та світлових ефектів, маріонеток. Використовуються всі види пластики – танцювальна, спортивна, побутова і всі форми сучасної музики (наприклад алеаторика). Часто хореографи взагалі відмовляються від музики; вдаються до акторської імпровізації й участі глядачів у постановках; створюються спектаклі, де тіло танцівника асоціюється з предметами декорації. Практикою стало перенесення на хореографічну сцену драматургічних доробків (скажімо, «Три сестри» за мотивами драми Антона Чехова). Організовується міжнародний конкурс «Балет завтрашнього дня» («Ballet pour demain»). У Парижі та провінції з'являються майже 300 колективів сучасного танцю, серед керівників яких – такі знані хореографи, як Каролін Карлсон, Регіна Шопіно, Жан-Клод Галотта та інші. [10]. Скажімо, найрозвиненішими у творчому доробку Регіни Шопіно стали тенденції пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла, а також сполучення танцювальної та спортивної техніки. В її «хореографічному боксі», наприклад, одягнені у боксерську форму танцівники демонструють на рингу володіння як класичним танцем, так і спортивними прийомами, створюючи під музику Дж. Верді і М. Равеля атмосферу небезпечного мистецтва, жорстока, люта краса якого свідчить про метаморфози традиційних естетичних цінностей.

Для мозаїчної постмодерністської хореографії властива також нова манера руху, пов'язана із сприйняттям тіла як інструменту, що володіє власною музикою та спроможний звучати і в тиші. Так, подібна «тілесна оркестровка», що зближує балет з драматургією, притаманна творчості Анжелена Прельжокажа. Вона заснована передусім на виявленні індивідуальності виконавця. Порівнюючи танець з вазою, світло – з водою, що наповнює її, а костюми і декорації – з кольорами, що прикрашають її, хореограф підкреслює, що у вазі є власна цінність і краса, яка лише відтіняється додатковими аксесуарами. «Проте вона не нагадує класичний балетний культ прекрасного як витончену стилізацію: постмодерністська концепція краси танцю вбирає в себе неєвропейські, некласичні принципи танцювальної естетики. Плотська свобода, гротескність, хаотичність, наближення до побутової пластики створюють новий імідж балетного мистецтва як квінтесенції полілогу культур» [3].

Послідовним представником постмодернізму став американський танцівник і балетмейстер Пол Тейлор, танцювальна лексика якого являє собою складний син-

тез різноманітних стилів і видів сучасної хореографії – від академічних традицій до авангарду, постмодернізму. Метафорична психологізація образів дозволяє дуже широко трактувати зміст його балетів, у яких гумор та іронія поєднуються з атлетичною енергією рухів, життєва дійсність – з трагікомічністю.

У такому контексті інтерес викликає і творчість Піни Бауш, для якої характерне вільне поводження з музичним матеріалом, що викликано насамперед потребами сценічної драматургії. Її ігрові ситуації, сценічні метафори й імпровізації народжуються переважно з автобіографічних деталей та особистих міркувань, тому фрагментарність дії відображає і розірваність свідомості, до певної міри у різних виставах, і знівеченість світу, що її оточує тощо. Іншою особливістю композицій П. Бауш стало включення до сценічної партитури розмовних фрагментів, які або доповнюють пластику рухів, або діють за контрастом з нею, створюючи додаткові комунікативні зв'язки у контактах з глядачами. У кращих постмодерністських традиціях «конструювання» творчого доробку (проектування процесу) глядач тут стає активним співучасником «театру танцю». Такий метод «непрямих впливів» у роботі над кожною виставою народжується у П. Бауш під час репетицій. Він сприяє виявленню достеменних почуттів виконавців та їх домінуюче значення у віддзеркаленні життя людського тіла та душі, а також продовження всього того, що відбувається на сцені (ігровій площині) у свідомості глядача та виявлення його інтенцій. Як зауважує О. Чепалов, у творчості хореографа проявляються й мінімалістські тенденції, коли вона наслідує принцип Лабана, що що «будь-який рух може стати танцем» і переходить навіть до танцю у сидячих позах. Її стиль також поєднує елементарні рухи з експресією німецького виразного танцю у традиціях попередників (Вігман, Хоєр, Йосс та інші) [13].

Постмодерністський балет вбирає в себе й позаєвропейські класичні, а також некласичні, принципи танцювальної традиції: полілогу культур Сходу (індійський класичний танець «бхарат-нат'ям», сучасний японський танець «буто») та американського континенту (елементи фольклору ритмопластики американських індіанців, афро-карибську танцювальну техніку), античну тілесну фактурність, «абсолютний танець», що не демонструє певних ознак будь-якої культури або епохи. Мозаїчне поєднання йогівської медитації й античної тілесної фактурності, класичних па та поліритмізму регтайму, хай-лайфу, джайву, суїнту, брейку, фламінго, кантрі-дансу – танцювальних і музичних традицій різних культур, епох, соціальних прошарків – створюють світ постмодерністського «абсолютного танцю» як феномена сучасності, віддзеркаленого у мікро- і макросвіті. «Бродвейський» дух американського постмодерн-танцю (з його орієнтацією на національну прихильність мюзиклу) певною мірою вплинув на європейський балет. Так, якщо свого часу американські балетмейстери перенесли на національний ґрунт принципи бежаровської хореографії, то у 1998 р. М. Бежар поставив балет «Будинок священика не втратив своєї чарівності, а сад – своєї розкоші» як дійство маскультовске, яке цілком нагадувало «мюзикхольність» А. Ейлі [3].

Іронічна ритуальність балетного постмодернізму багато в чому пов'язана із своєрідним прагненням до діалогу з публікою. Адже у постмодерністському мистецтві акцент часто переноситься з традиційної схеми «художник – твір мистецтва» на відносини «твір мистецтва – глядач», тому що художник перестає бути «творцем», а «зміст твору» народжується (конструюється) безпосередньо в акті його сприйняття [11, 214–215]. Принципи задоволення, радощі, людських контактів з

глядачами лягли в основу концепції балету як «живого спектаклю», що походить із синкретичної ідеї танцю як способу життя. Багато що тут нагадує принципи тотального театру англійця Пітера Брука й поляка Єжі Гротовського. У балетному варіанті стирання граней між театром і повсякденним життям народжує феномен «танцівника-фермера» (стиль «буто» М. Танака та його групи «Майдзуку»), який не виокремлює своє мистецтво від важкої сільської праці. Характерними атрибутами постмодерністського «живого спектаклю» стали й експерименти в області нюхового, дотикового та смакового впливу на аудиторію тощо. «Прийдіть і візьміть цю красу, поки вона гаряча», – так називається одна з хореографічних композицій А. Ейлі [3].

Тенденції розвитку балетного постмодернізму яскраво проявились в українській сценічній хореографії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. Сучасна вітчизняна балетна школа характеризується відмовою від усталених хореографічних форм, руйнуванням еталонів класичного танцю, нігілізмом до чистоти жанрів і загальноприйнятих художніх цінностей, епатажністю і революційністю (в культурному сенсі), експерименталізмом, стильовим новаторством, а також підсиленням інтересу до українських національних традицій. Як стверджує Д. Бернадська, разом з повноцінним розвитком професійного класичного балету, в Україні створюються нові хореографічні форми; до лексики танцю широко залучається нетрадиційна (небалетна) лексика (елементи ритмопластики, гімнастики, акробатики тощо), яка надає їй сучасності та динамічності; на самостійний сценічний жанр перетворюється народний танець і таке ін. Художні принципи постмодернізму вплинули не тільки на формотворення й техніку виконання, а й, відповідно, на систему підготовки фахівців, а також – на ідейно-естетичний зміст творів сучасного сценічного хореографічного мистецтва, а отже – безпосередньо на балетмейстерську та композиторську творчість [1].

У своїй наукових доробках, присвячених українському балетному театру, відомий хореограф, педагог, мистецтвознавець Юрій Станішевський неодноразово наголошував, що вітчизняний балет своєчасно реагує на світові тенденції розвитку художньої культури. Він, зокрема, підкреслив, що «стрімкий плин часу, що змінює світ, людей, погляди і смаки, спонукав до переоцінки художніх і моральних цінностей, до нових поглядів на вічні класичні шедеври мистецтва, зокрема балетного» [6, 370].

Разом з цим, класичний балет й увесь академічний напрямок театральної хореографії поступово втрачає свій пріоритет, авторитарну першість у сьогоденному розмаїтті жанрів і стилів танцювальної культури. І хоча поступ балетного театру проходить у контексті постмодерністської культури й агресивного наступу часто відверто дилетантського неоекспресіоністського танцтеатру, класичний танець як естетична вершина сценічної хореографії й як унікальна система професійного виховання артистів і балетмейстерів живе, збагачується й оновлюється, вбираючи й активно перетворюючи здобутки найновіших художніх течій і напрямків.

Як приклад новаторства на академічній сцені Ю. Станішевський наводить творчість таких відомих в Україні та світі українських хореографів, як А. Шекера О. Сегаль, В. Литвинов, О. Ратманський В. Писарев, Г. Ковтун, В. Яременко, В. Єлізаров, А. Рехвіашвілі, С. Наєнко, Ю. Вагін, Б. Трошенко, Р. Поклітару та ін-

ші. Під новаторством митці розуміють постійне узагальнення й осмислення попереднього, синтез, що дає нову якість. На їх думку, у такому процесі головну роль відіграє позиція художника, тому що в його основі лежить художній відбір, співвіднесений з вимогами й естетичними поняттями сучасності.

Саме такі риси відзначали оригінальну постановку молодого львівського балетмейстера С. Наєнка, який у співпраці зі сценографом-новатором Т. Риндзаком і диригентом Ю. Бервецьким створили сповнену експресії і драматичної наснаги танцювальну версію «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедріна. До елементів постмодернізму звернувся і головний балетмейстер Дніпропетровського оперного театру О. Соколов, створюючи новий сучасний балет «Вигнання з Раю» на музику «Болеро» М. Равеля. Своєрідний інтерпретатор класичної спадщини, зокрема іскрометної «Марної перестороги» та поетичного «Лускунчика», О. Соколов подарував публіці гостро актуальний за проблематикою, наснажений експресією одноактний спектакль, танцювальна мова якого, спираючись на класичні форми, увібрала здобутки зарубіжних хореографів-постмодерністів [6, 375–376].

У контексті постмодерністських пошуків особливої уваги, на нашу думку, заслуговує діяльність Раду Поклітару, який у своїх неординарних експериментах орієнтується на найсучасніші зразки західноєвропейського танцювального мистецтва, передусім творчі здобутки Дж. Ноймаєра, І. Кіліана, У. Форсайта та М. Ека. Його ім'я стало популярним ще в кінці 1990-х рр., коли на різних міжнародних балетних конкурсах, хореографічні мініатюри, поставлені Р. Поклітару, незмінно завойовували вищі винагороди, вражаючи неповторною своєрідністю пластичної мови, музичністю та драматургічною структурованістю. Опановувати форми академічної балетної вистави балетмейстер почав на оперних сценах Мінська, Кишинєва, Києва й Одеси. Так, на сцені Одеської опери, де у 1990-х рр. майже не було балетних прем'єр, Р. Поклітару навесні 2002 р. поставив власну версію «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедріна, а також хореографічні фантазії на музику Й.-С. Баха, вразивши шанувальників класики. Постмодерністська лексика з її відверто іронічним ставленням до класичного танцю й експресією настроїв і почуттів, з руйнацією і перекрученням традиційних хореографічних форм викликала значний інтерес і у виконавців і у глядачів [6, 405 – 406]. Створений ним у 2006 р. в Києві театр сучасної хореографії «Київ Модерн-Балет» став важливою подією для не тільки для українського, а й для світового постмодерністського балетного мистецтва. Нині хореограф є автором понад двадцяти одноактних і повнометражних спектаклів, здійснених на різних сценах України, Білорусі, Латвії, Молдови, Росії, серед яких: Великий театр Росії і Російський камерний балет «Москва», Національні опери Молдови і Білорусі. Київських глядачів Раду Поклітару вразив хореографічним вирішенням одноактних балетів «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського та «Весна священна» І. Стравінського на сцені Національної опери, а також постановкою унікального оперно-балетного спектаклю «Le Forze Del Destino», що сполучає класичний вокал, експресивну сучасну хореографічну пластику та режисуру.

Успішні постмодерністські здобутки властиві й іншим українським колективам: Київський мюзик-хол, «Джаз-теп-танц-клас» (художній керівник – В. Шпудейко), танцювальний колектив «А-6» (художній керівник – А. Єрємін), Театр хореографічних мініатюр «Сузір'я Аніко» (художній керівник – народна артистка України А. Рехвіашвілі), балет «Black O!Range» (художній керівник – А. Овчинников) та інші.

Постмодерністський балет є яскравим поєднанням різноманітних танцювальних технік і традицій. Ґрунтовне дослідження й аналіз процесу їх синтезу в подальшому сприятиме формуванню та розвитку новітніх форм танцювального мистецтва, які, в свою чергу, потребуватимуть класифікації та збагачення відповідною теоретичною базою та подальшого дослідження.

Література

1. *Бернадська Д.П.* Феномен синтезу мистецтв в сучасній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. / Д. П. Бернадська ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
2. *Кравчук О. Г.* Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв: [Електронний ресурс] / О. Г. Кравчук. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VMSU/mystetstvo/2009_1/09ogkiyv.htm
3. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. / Н.Б. Маньковская – СПб.: Алетейя, 2000г. – 347 с.
4. Новейший философский словарь. Постмодернизм; [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – М.: Современный литератор, 2007. – 816 с. – С. 426.
5. *Павлюк Т.С.* Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Т. С. Павлюк ; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 18 с.
6. *Станішевський Ю.О.* Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.: іл.
7. *Станішевський Ю.О.* Експерименти модерн-балету / Ю. О. Станішевський // Музика. – 2008. – № 1. – С. 19.
8. *Станішевський Ю.О.* Парадокси балетного постмодернізму / Ю. О. Станішевський // Музика. – 2003. – № 1–2. – С. 20.
9. *Станишевский Ю.А.* Украинский балетный театр: история и современность / Ю. А. Станишевский. – К.: Муз. Украина, 2008. – 411 с.
10. Франція – культурная столица мира [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrfrance.com/lingvo/b_16.html
11. *Хорошун Б.І.* Українська та зарубіжна культура: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.; [вид. 2 - , перероб. і допов.] / Б. І. Хорошун, О. М. Язвінська, О. Ю. Серова. – К.: НТУ, 2010, – 464 с.
12. *Чепалов О.І.* Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / О. І. Чепалов ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – Харків, 2008. – 23 с.
13. *Чепалов О.І.* Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю / О. І. Чепалов // Кіно. Театр. – 2007. – № 1. – С. 23–24.
14. *Чепалов О.І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: [монографія] / О. І. Чепалов. – Харків: Харк. держ. акад. культури, 2007. – 344 с.
15. *Шариков Д.І.* Класифікація сучасної хореографії / І. Д. Шариков. – К.: Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.
16. *Шариков Д.І.* Теорія, історія та практика сучасної хореографії : (Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види) : [монографія] / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2010. – 208 с.

МІСЦЕ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ ПРОБЛЕМ У ПРОЕКТУВАННІ ПАКУВАНЬ

У статті розглянуто стан та перспективи розвитку взаємовідносин між різними ланками проектно-художніх та виробничих зв'язків у проектуванні пакувальної продукції. Означена специфіка сучасних вимог споживачів до пакувальної продукції. Проаналізовані та систематизовані сукупності вимог по галузях знань: маркетингові, мистецтвознавчі, технологічні, економічні та психологічні. Окреслені зв'язки між візуальними засобами представлення інформації та необхідністю й доречністю їх застосування у проектуванні пакувальної продукції. Визначена залежність пакувальної галузі від якості проектних розробок та науково-методичної бази, наголошено на посиленні «діалогу» між проектувальниками, виробниками та кінцевим споживачем.

Ключові слова: дизайн, пакувальна продукція, проектні розробки, візуальні засоби.

В статье рассмотрены состояние и перспективы развития взаимоотношений между различными звеньями проектно-художественных и производственных связей в проектировании упаковочной продукции. Определена специфика современных требований к созданию упаковочной продукции. Проанализирована и систематизирована совокупность требований по отраслям знаний: маркетинг, искусство, технология, экономика и психология. Обозначены связи между визуальными средствами представления информации, необходимости и значимости их применения в проектировании упаковочной продукции. Определена зависимость упаковочной отрасли от качества проектных разработок и научно-методической базой, указано на усиление «диалога» между проектировщиками, производителями и конечным потребителем.

Ключевые слова: дизайн, упаковочная продукция, проектные разработки, визуальные средства.

The article discussed the state and prospects of development of relations between the various levels of design and artistic and industrial relations in the design of the cardboard packaging products, paper and composite materials. This specific date requirements to the creation of packaging products, have been revealed specific features of the selected object of the study. Analyzed and systematized set of requirements for branches of knowledge: marketing, art, technology, economic and psychological. Highlight the links between the visual presentation of information needs and the importance of their use in the design of packaging products. The dependence of the packaging industry on the quality of the design and scientific and methodological base, indicated strengthening of «dialogue» between designers, manufacturers and end users.

Key words: design, packaging products, project development, visual tools.

Наповнення ринку товарами, розвиток торговельної мережі та культури споживання товарів актуалізує стрімке розширення асортименту пакувальної продукції. Це значно підвищує вимоги до проектування пакувань, вимагає від проек-

тувальника розуміння всього комплексу складових, пов'язаних з процесами виготовлення та експлуатації пакувальної продукції. Складність встановлення такого комплексу й окреслення характеру зв'язків між всіма його складовими спричинені відсутністю в Україні самостійної й економічно виокремленої пакувальної галузі.

Такий стан пов'язаний з проблемами організаційно-господарського підпорядкування підприємств. Наявність тенденцій щодо ефективного використання новітніх матеріалів та технологій, що підвищує споживчу вартість товару, входить до комплексу вимог при проектуванні пакувальної продукції. Поділ пакувань залежно від матеріалу-основи, помножений на відокремленість підприємств за галузевим підпорядкуванням, унеможливорює комплексні дослідження з означеного напрямку. Це сприяє подальшому розпорошенню знань і сегментації фахівців, долучених до проектування пакувань.

Необхідність саме комплексних досліджень і комплексного підходу у проектуванні пакувань у сьогоденні визначає успіх пакувальної галузі в цілому і кожного з пакувань зокрема. Для розв'язання комплексних проблем проектування пакувальної продукції необхідно з'ясувати стрижневі вимоги проектної діяльності та наявність відповідного фахівця-координатора, підготовка якого дозволяє встановлювати напрями проектних розробок, оцінювати ефективність пропонованих рішень й забезпечувати нагляд за якістю їх втілення. Однак до цього часу точаться суперечки – фахівці якої спеціальності повинні виявляти, визначати й встановлювати означені вимоги.

Протягом багатьох десятиліть в Україні складалася негативна тенденція – щодо формального визнання інтегрованого характеру дизайну, позбавлення його державної підтримки, що призвело до накопичення численних практичних проблем, серед яких чільне місце посідають термінологічні непорозуміння, які нівелюють результативність проектів. Навіть ґрунтовні й фахово-орієнтовані видання з дизайну, наприклад «Нариси теорії системного проектування» та словники-довідники з дизайну, не містять необхідного рівня змістової адаптації значної кількості термінів, пов'язаних з пакувальною продукцією [7].

Межею фахового нівелювання значення дизайну у сьогоденні стало протиставлення функцій фахівців з маркетингу та дизайну, в якому значення дизайнерів зведено до технічно-оперативних навичок комбінування текстового і зображувального матеріалу за допомогою комп'ютерів.

Шляхи запобігання кризової ситуації для подальшого розвитку дизайну, зокрема графічного, вбачаємо у максимальному розширенні кордонів наукових досліджень, проведених фахівцями з дизайну та мистецтвознавства. Підґрунтя для наведеного висновку вбачаємо у дослідженнях Г. Скляренко [16] та О. Гладун [5], де наголошується на наявності та постійному зростанні двобічної залежності графічного дизайну та соціального простору, соціальної свідомості, впливу графічного дизайну та всього спектра продукції, що здійснюється через візуальні комунікації на формування суспільної думки та суспільної свідомості.

Намагання фахівців з маркетингу посісти домінуючу позицію стосовно дизайнерів зумовлено поглядами, сформованими фахівцями рекламної діяльності на творчий процес, згідно з якими ідея займає домінуюче становище над її візуальним втіленням, яке, власне, і називається «дизайном». З цієї точки зору при створенні рекламно-графічної продукції (в тому числі й пакувань) дизайнер обіймає позицію виконавця відносно креаторів, що продукують рекламні ідеї.

Методичні підходи й погляди вітчизняного дизайну розглядають розробку проектної ідеї та її втілення як нерозривні і взаємопов'язані етапи єдиного процесу дизайн-проектування. Відповідно функції креатора і дизайнера виявляються зосередженими «в одних руках». Це породжує певні проблеми: дизайнер стає ключовою фігурою в творчому процесі створення рекламної продукції, відповідаючи за всі її численні складові. Однак багатовимірно зростає й відповідальність проектувальника, оскільки маркетингова цінність, соціально-психологічна адекватність, художньо-образне рішення, технологічність виконання, те, що в дійсності вимагає участі в їх розробці кросс-команд професіоналів різних галузей для забезпечення необхідного рівня ефективності впливу кінцевого продукту – рекламних комунікацій.

Розпорошенню знань та невизначеності пріоритетів у проектуванні пакувальної продукції, за висновками З. Бикова та Г. Мінервіна, також сприяє протиріччя між художньо-образними запитами до товарів/пакувань та інженерно-технічними/конструкторськими рішеннями. Керуючись раціоналістично-економічними аргументами, конструктори й технологи обстоюють доречність масового випуску й тиражування уніфікованих конструктивних вирішень, перешкоджаючи реалізації оригінальних й образних формотворень, запропонованих дизайнерами.

Думка про нагальність комплексних підходів до проектування пакувань наймісткіше викладена у виданні Т. Хант «Все про упаковку» [18]. Автор стверджує: «Рішення щодо упаковки визначається значною кількістю різнохарактерних вимог. Тут необхідні дослідження ринку з ретельним вивченням бажань й потреб споживачів..., для з'ясування того, якими товарами споживачі користуються найбільш активно... Суттєвий вплив на споживання здійснюють естетичні характеристики пакувань» [18].

Аналізуючи сукупність вимог, наданих Т. Хантом, отримуємо нагоду виділити серед них кілька галузей знань: маркетингові, мистецтвознавчі, технологічні, економічні та психологічні. Вочевидь, створюючи нові пакування, проектувальники повинні керуватися всією їх сукупністю.

Показовим прикладом такого ставлення є позиція маркетологів, оприлюднена в підручнику для підготовки студентів (видруковано Чернівецьким національним університетом) [9]. Автори справедливо наголошують, що для створення успішних та ефективних пакувань необхідно, насамперед, вибудувати проектну концепцію, що акумулює й об'єднує методичні прийоми та підходи кількох галузей, а саме: соціології, психології, антропології, екології, дизайну. Нажаль в переліку галузей в наведеному списку присутня неприпустимість врахування знань і методів з дизайну за остаточним принципом.

Доповнення щодо зорієнтованості дизайну пакувань на комплексне розв'язання проблем знаходимо у статті Т. Божко «Креативність як інтегрований показник якості у дизайні пакувань» [3]. Стверджуючи взаємозалежність конструктивного та графічного рішення пакувань, Т. Божко відзначає, що проектувальнику доводиться аналізувати значну кількість можливих варіантів образного втілен-

ня продукції ще на етапі мисленнєвого/уявного проектування. Фаховий вибір варіанта для втілення потребуватиме оцінки кожного з уявних рішень та логічного обґрунтування переваг обраного рішення, а також інноваційності рішення та економічності витрат за факторами: часу, матеріальних засобів, інтелекту.

У дослідженнях науковців з ЛВХПУ наголошується на зорієнтованості дизайну на заглиблене й структуроване вивчення всієї сукупності проблем, пов'язаних з проектуванням продукції [13]. Необхідність постійного зіставлення всіх знань, їх деталізації стосовно кожного з об'єктів проектування значно ускладнює практику проектування.

Маркетологи й соціологи розглядають пакування як комунікативну систему, що замінює собою виробника у представленні споживчих якостей товару; їх адресності, інформативності та ефективності впливу за рахунок образно-змістового наповнення. Взаємодія значної кількості комунікативних елементів, розташованих на пакуваннях, повинна бути логічно визначена, позбавлена випадковості й спрямована на виконання всієї сукупності маркетингових вимог.

Прикметно, що проблеми комплексного врахування широкого спектра чинників, які впливають на формування пакувань, піднімають і актуалізують переважно фахівці з графічного дизайну. Так, серед наукових розвідок, присвячених проблемам проектування пакувальної продукції, виявлено роботи: Т. Лемешко, зорієнтовану на висвітлення питань історичного виокремлення дизайну поліграфічної упаковки як самостійного напрямку проектної діяльності [12]; М. Бірюкової, зосереджену на питаннях традицій та сучасності в дизайні упаковки [2], та О. Ганоцької, яка розглядає питання стандарту та ексклюзиву у дизайні споживчої упаковки в Україні [4].

За результатами узагальнення проблем можна виділити наступні їх угруповання: матеріально-конструктивні; комунікативно-інформаційні; художньо-образні. Автори даних досліджень обмежилися окресленням наявності наведених проблемних угруповань, відзначивши, що кожне з них поки що розглядається відокремлено фахівцями з різних галузей.

Позитивному розв'язанню означених проблем, за висновками О. Голубця, суттєво заважає не адаптованість термінів і не розбудованість термінологічної бази у сучасних численних розгалуженнях мистецької діяльності [6]. Такий стан гальмує розвиток наукової думки у мистецтвознавстві й заважає зміцненню зв'язків мистецтвознавства з іншими галузями наукових знань.

Недостатня чіткість й наукова суперечливість наведених тверджень унаочнюються при зіткненні з сучасною системою класифікації пакувальних конструкцій, впровадженою асоціацією європейських країн-виробників – FEFCO-ASSCO. За даними редактора журналу «Упаковка» В. Кривошея постійний пошук оновлення засобів представлення товарів стимулює створення новітніх матеріалів і устаткування, що постійно впливають на дизайн-розробки. Нові розробки в упаковці не будуть реалізовані, якщо виробники споживчих товарів, виробники пакувального обладнання та виробники пакувальних матеріалів не працюватимуть разом [11].

Слід пам'ятати, що всі техніко-технологічні реформи й переобладнання підприємств створюються з метою посилення та привернення уваги споживачів до товарів. Т. Хант стверджує, що саме ідентифікація товарів, впроваджена через пакування, справляє найбільше враження на споживачів у торговельній мережі [18]. У більшості випадків при ухваленні рішення про покупку, покупець в першу чергу оцінює упаковку.

Звідси постає необхідність введення до наукового обігу та обґрунтування або адаптування терміна «ефективність впливу пакувань».

Потреба у підвищенні означеної «ефективності впливу» підтверджується всіма науковцями одностайно, а її категоріальний апарат розглянуто виключно вузьким колом, серед якого необхідно виділити роботи І. Чудовської–Кандиби, яка ґрунтовно висвітлює еволюцію і представленість даного поняття в соціологічній науці. Спираючись на низку наближених за змістом понять, поширених у соціології, поняття ефективності впливу соціальної комунікації (частину якої уособлюють пакування) автор пропонує характеризувати як відповідність між об'єктивно існуючими типами, формами і засобами представлення інформації та реальними комунікативними потребами з боку індивіда чи певних соціальних груп [22].

Огляд означених вище складових спрямовує увагу проєктувальника на сукупні взаємодії та виявлення необхідних споживчих якостей самих товарів та їх подальше відображення у пакуванні. Такий підхід деталізовано висвітлено в підручниках з маркетингу, основу яких закладав Ф. Котлер [1]. Автор переконаний, що сприйняття та просування товарів на споживчому ринку значною мірою залежить від їх підтримки засобами реклами, в тому числі й пакувальною продукцією. У праці «Психологія реклами» В. Ценєв наголошує, що «...покупець споживає не стільки сам продукт, скільки всі його складові (упаковку, рекламну ауру, імідж, міфодизайн)...» [19].

Реалізація означених складових на практиці значно ускладнюється внаслідок постійного зменшення часу на прийняття рішення. Т. Божко відмічає: «Відтепер необхідно забезпечити такий рівень синтезу конструктивного та графічного вирішення пакувань, що одразу б надавав впевненості у високих споживчих якостях товару... викликав емоційний відгук і задоволення від придбання» [3].

Стверджуючи все зростаючу залежність сучасного світу від інформаційного представлення та ущільнення в ньому змістової компоненти, видатний дизайнер сучасності Н. Броуді зауважив, що саме упаковка є найбільш досконалим і водночас найбільш складним унаочненням кодуваної інформації [21].

Логічно було б припустити наявність значної кількості досліджень з визначенням умов такого кодування та рекомендаціями щодо способів ущільнення змісту у пакуванні. Але насправді вони є вкрай обмеженими, що підтверджено висновками Н. Сбітневої [15]. Посилаючись на розвідку Аскіназі та Є. Єршова, дослідниця наголошує, що у питаннях маркування тари автори сконцентрували увагу лише на інформативності усталених знаків і символів.

Ґрунтовне висвітлення аспекту зв'язків між візуальними контактами та пакуваннями на формування суспільної думки та суспільної свідомості знаходимо у

науковій розвідці «Упаковка з точки зору соціології», здійсненій Дж. Макдермоттом [14]. Розглядаючи пакування як форму комунікативного звернення до певного типу споживачів, автор наголошує на необхідності виявлення очікувань певної групи споживачів-адресатів. Споживачі реагують не стільки на фізичні властивості самого товару, скільки на його відповідність їх стилю життя, уподобань, смаків, рівню культури, освіченості тощо... Вибір покупок здійснюється саме на їх основі. І ці чинники повинні бути встановлені й закріплені у пакуваннях, їх конструктивному та графічному вирішеннях.

Варто наголосити, що зв'язок комунікативно-інформаційних й художньо-образних проблем проектування визнається всіма без винятку дослідниками графічного дизайну та сучасного мистецтва. Так, у роботі М. Є. Бірюкової акцентується значення фахової майстерності дизайнера-проектувальника і його готовності до створення упаковки, конкурентоспроможної на сучасному споживчому ринку [2]. Ця робота є логічним продовженням досліджень О. Черневич, в яких вона зазначила умови перетворення заданої інформації на графічні знаки і образи, що забезпечує якість її трансляції. Дослідниця наголошує, що «...результати професійної діяльності дизайнерів-графіків здійснюють все більш помітний вплив на сучасну культуру. Графічний дизайн...розвиває свої специфічні засоби вираження, заглиблює наявні проблеми процесу візуалізації і виявляє нові» [20].

У дослідженнях Е. Н. Шапінської [2] та Ф. Джеймсона [8] розглядається зв'язок та взаємопроникнення матеріально-товарного та культурного виробництва. Автори переконані, що в умовах сьогодення ці дві ланки вже є неподільними, але їх остаточна інтеграція призвела до утворення нового рівня виміру самого поняття «культура», що відтепер включає в себе всі сфери життєдіяльності людини та вироблювані нею «продукти», автентичну взаємодію матеріального і духовного.

За визначенням М. Когана [10] культура автентично поєднує в собі аналітичну, естетичну та пізнавальну складові. «Культура» та «Мистецтво» – це специфічний спосіб моделювання життєвого досвіду людини, необхідний для отримання оцінювально-пізнавальної інформації, її збереження та трансляції за допомогою найбільш лаконічних та містких знакових систем.

У такий спосіб художньо-образні проблеми перебирають на себе значення інтегруючого, змістовного центру всієї проектної діяльності. Підтвердженням означеному висновку є доведена М. Коганом властивість мистецтва розповідати не про об'єктивне існування речей, а про світ людських уявлень і зацікавлень, дотичний до практичної життєдіяльності і духовних спрямувань.

Відтак розвиток дизайну, як синтетичної форми сучасного мистецтва, постійно накопичує нашарування знань щодо матеріалів і технологій виготовлення. Об'єкти такого синтетичного мистецтва постійно розширюють обрії творчості й кордони естетичного сприйняття, дозволяючи знаходити своєрідну художню вартість не лише в унікальних рукотворних виробках, а й в масових та машинних. В цьому процесі структурні характеристики технологічних засобів, застосованих для забезпечення якості результатів проектно-мистецької діяльності, опосередковують проектні вирішення і забезпечують реалізацію проектних ідей [13].

Допоки матеріально-конструктивні та економічні проблеми, орієнтовані на вдосконалення технологій промислового виробництва, визнавалися пріоритетними, порівняно з мистецько-образними, порушилася рівновага у науковому базисі, що зумовило значне заниження естетичних якостей у більшості пакувальної продукції.

Дослідники ЛВХПУ всі напрямки дизайну аксіоматично віднесли до інтеграційної діяльності. Однак недостатність саме спеціалізованих досліджень, орієнтованих на всебічне вивчення специфіки певного виду продукції (в нашому випадку – пакувальної), призвела до зниження, а подекуди й прямого ігнорування значущості цитованих наукових висновків.

Зіставлення виділених й оглянутих проблемних угруповань, наявних в процесі проектування пакувань, дозволяє стверджувати стрижневий характер художньо-образних проблем, а відтак нагальність і необхідність вирішення їх сукупності саме в галузі мистецтвознавства з метою розбудови наукової бази з графічного дизайну. Такий характер, в свою чергу, свідчить про наявність комплексних вимог, що не можуть бути механічно відокремлені одна від одної та розпорошені між фахівцями різних галузей. При комплексному врахуванні всіх означених складових передбачається посилення взаємних зв'язків та підвищення їх єдності. Виникає так званий додатковий синергічний ефект, тобто підсилення, зростання ефективності від спільної діяльності.

Література

1. *Армстронг Г.* Ведение в маркетинг: [5-е изд. пер. с англ.]: учеб.пособие / Армстронг Гари, Котлер Филипп. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2000. – 640 с.: ил. – Парал.тит.англ.
2. *Бирюкова М. Е.* Традиции и современность в дизайне упаковки (На примере винной упаковки): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Бирюкова Мария Евгеньевна. – М., 2004. – 163 с.
3. *Божко Т.О.* Креативність як інтегрований показник якості у дизайні пакувань / Т. О. Божко // Пакувальна індустрія України (стан та перспективи): матеріали II науково-практичної конференції (м. Алушта, 20-23 травня 2008 р., Україна). Додаток до часопису «Упаковка». – К. – 2008. – № 3. – 214 с. – С. 70–78.
4. *Ганоцька О. В.* Дизайн споживчої упаковки в Україні: стандарт та ексклюзив: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.07 / Ганоцька Ольга Василівна; Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2008. – 309 с.: іл. – С. 173-192.
5. *Гладун О.* До проблеми візуальної мови графічного дизайну України / О. Гладун // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: [зб. наук. праць; за ред. В.Я. Даниленка]. – Х.: ХДАДМ (Мистецтвознавство, архітектура). – 2009. – №5. – С. 42-46.
6. *Голубець О.* Міжнародний досвід та вітчизняні проблеми [Текст] / Орест Голубець // Образотворче мистецтво. – 2010-2011. – № 4-1. – С. 20-21.
7. *Дизайн. Очерки теории системного проектирования*; [авт. текста Н.П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев и др. ; гл. ред. М.С. Каган]. – Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1983. – 185 с.
8. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления / Ф. Джеймисон // Логос. — 2000. — № 4. — С. 63-77.
9. *Загальні питання маркетингу та менеджменту* [Текст] : навч. посіб. / [уклад. Л. Й. Підкамін]. – Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2010. – 112 с.: рис., табл. – Бібліогр.: С. 110-111.
10. *Каган М.С.* Морфология искусства / М.С. Каган. – М.: Искусство, 1965. – 297 с.
11. *Кривошей В.М.* Упаковка в нашому житті / В.М. Кривошей – К.: ІАЦ «Упаковка», 2001. – 160 с.

12. Лемешко Т.В. Графический дизайн полиграфической упаковки: история, методика, практика: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.06 / Татьяна Владимировна Лемешко. – М., 2006. – 144 с.: ил. РГБ ОД, 61 07-17/23.

13. Ленинградская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой / В. Г. Бандорин и др. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 99 с.

14. О'Коннор Дж. Искусство системного мышления: необходимые знания о системах и творческом подходе к решению проблем / О'Коннор Дж., Иан Макдермот. — М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. — 256 с.

15. Сбитнева Н.Ф. Особливості розвитку радянської упаковки 1930-х років. Утилітарні та художні аспекти: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 05.01.03 «Технічна естетика» / Н.Ф. Сбитнева. – Х., 2003. – 20 с.

16. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) / Г. Склярєнко // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України. – 2009. — № 1(25). — С. 67-78. — Бібліогр.: 23 назв. — укр.

17. Хант Т. Все об упаковке: [пер. с англ. Т. Шаргородской] / Томас Хант – СПб.: Азбука – Терра, 1997. – 288 с.

18. Ценев В. Психология рекламы / Вит Ценев. – СПб.: Нева, 2009. – 96 с.

19. Черневич Е.В. Исследование языка графического дизайна: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Елена Всеволодовна Черневич. – М.: РГБ, 2002. – 198 с.

20. Что теперь? (часть I). Лекция прочитана Невиллом Броуди во время его приезда в Москву в мае 2004 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа 03.01. 2013: <http://kak.ru/columns/masterclass/a6/>. – Загол. с экрана. – Мова рос.

21. Чудовська-Кандиба І. А. Соціокультурні чинники ефективності соціальної комунікації: дис. канд. соціол. наук: 22.00.06 / Ірина Анатоліївна Чудовська-Кандиба. – Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 186 с. – Бібліогр.: арк.167-183.

22. Шапинская Е.Н. Массовая культура. Социокультурная антропология: история, теория и методология. Энциклопедический словарь / Е.Н. Шапинская— М.: Академический Проект; Культура, 2012. – 1000 с.

УДК 75.03(430)

Анна Вікторівна Борецька,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕМА ГРІХОПАДІННЯ В ТВОРЧОСТІ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА ЯК ДЖЕРЕЛО ТЕМАТИЧНИХ ВАРІАЦІЙ ДЛЯ ГАНСА БАЛЬДУНГА ГРИНА

У даній статті висвітлюються особливості розуміння і представлення сюжету «Гріхопадіння» в творчості Альбрехта Дюрера, та визначається його вплив на творчий доробок Ганса Бальдунга Грина. З'ясовується світоглядне та художнє сприйняття Бальдунгом ренесансних досягнень свого вчителя та визначаються шляхи трансформацій художником дюрерівських ідей у своєму власному мистецтві. Проводиться стилістичний та компаративний аналіз творів цих двох визначних художників німецького Ренесансу.

Ключові слова: гріхопадіння, Ренесанс, іконографія, геніталії, художник.

В представленной статье освещаются особенности понимания и представления сюжета «Грехопадение» в творчестве Альбрехта Дюрера, а также определяется его влияние на творческое наследие Ганса Бальдунга Грина. Выясняется мировоззренческое и художественное восприятие Бальдунгом ренессансных достижений своего учителя и определяются пути трансформации художником дюреровских идей в его собственном искусстве. Проводится стилистический и компаративный анализ произведений двух знаменитых художников немецкого Ренессанса.

Ключевые слова: грехопадение, Ренессанс, иконография, генеталии, художник.

The article highlights the understanding of the “Fall of Man” in the creative work of Albrecht Dürer and outlines how it influenced the art of Hans Baldung Grien. It is pointed out how Baldung perceived ideologically and artistically the attainments of his teacher and how he incorporated them into his own art. At the same time a stylistic and comparative analysis of the work of these two prominent artists of German Renaissance is made.

Key words: the Fall of Man, Renaissance, humanism, iconography, genitals, artist.

Тема гріхопадіння, представлена в творчості Альбрехта Дюрера, є красномовним коментарем щодо стану німецького ренесансного мистецтва. В гравюрі «Гріхопадіння» 1504 р. та диптиху «Адам і Єва» 1507 р. нюрнберзький майстер зобразив першу людську пару як квінтесенцію всіх свої зусиль вивчення досконалої краси та ідеальних людських пропорцій. Ці роботи окреслюють ренесансну константу художнього світосприйняття художника. Крім того, вони мали значний вплив на сучасників Дюрера, задавши нового імпульсу німецькому мистецтву. Проте вчення Дюрера не стало загально-німецьким здобутком. Постать Бальдунга Гріна засвідчує найяскравіше, що вплив дюрерівських шедеврів був досить неоднозначний. Творчість свого вчителя стала для Гріна ареною, на якій він виборював своє власне розуміння мистецтва та утверджував свою світоглядну позицію.

Незважаючи на той факт, що життя двох майстрів неодноразово перетиналося, а їхні стосунки часто розглядалися істориками мистецтва як дружні, освітленню питання творчих відносин та взаємовпливу двох визначних художників німецького Ренесансу у вітчизняній науці не було приділено належної уваги. У західному мистецтвознавстві наявні спроби ґрунтовного дослідження творчості зазначених художників. Фундаментальними в даній проблематиці є дослідження Hults Boudreau L. [5], Brinkmann B., Hinz B. [4], Koerner J. L. [7].

Коли 6 квітня 1528 р. Альбрехт Дюрер помер, його друг Віллібальд Піркгеймер написав зворушливі епітафії, одна з яких і прикрашає могилу художника: «Все, що було смертним в Альбрехті Дюрері, заховано під цим пагорбом». Ці рядки підкреслюють безсмертність дюреровського мистецтва: хоча тіло художника мертве, пам'ять про нього буде завжди жити в його мистецтві. І справді, ім'я Альбрехта Дюрера увіковічене в його мистецтві. Проте, дана епітафія, може служити і характеристикою особистості художника та відображати ціль, якої митець прагнув досягти протягом свого життя. Ренесанс, який в німецьких землях розпочинає творчість Дюрера, до 1530-х рр. закінчується, і закінчується епоха не випадково зі смертю її відкривача. Дюрерівське мистецтво містить особливе наповнення на ідейному рівні, що не проявляється так виражено у творчості інших художників його покоління. І дійсно, тенденції, що панували в мистецтві німецького Відродження, знайшли своє унікальне втілення у творчості Альбрехта Дюрера. Не погоджуючись з думкою Отто Бенеша, що художники німецького Ренесансу відрізняються підкресленою односторонністю творчих пошуків [1, 27], ми будемо говорити про особливе сприйняття ренесансних ідей Дюрером, та про їх трансформацію у творчості видатного художника Ганса Бальдунга Гріна.

Відома гравюра Альбрехта Дюрера «Гріхопадіння» 1504 р. показує нам світоглядну позицію самого автора та відображає його як митця і ренесансову особистість. Цей твір є кульмінацією ранніх дюрерівських пошуків людських пропорцій. В ній художник досягає пропорційно досконалого трактування людського тіла. В моделюванні фігур Адама і Єви Дюрер звертається до зразків класичних скульп-

тур Аполлона Бельведерського та Афродіти Кнідської, котрі він знав лише з робіт венеціанського художника Якопо де Барбарі. З робіт античного римського архітектора та теоретика Віртувія Дюрер запозичує пропорційну схему, в якій обличчя становить одну десяту, а голова одну восьму від всієї висоти тіла. Таким чином, ґрунтовне знання анатомії, грає світла та тіні, абсолютна майстерність граверної лінії надає змогу художнику створити тривимірність Адама і Єви.

Гравюра розкриває історію гріхопадіння в поняттях схоластичного вчення про чотири темпераменти. Ця теорія мала величезне значення для Дюрера і формувала основу його розуміння людської природи. Згідно з цим вченням Адам і Єва були безсмертними до гріхопадіння, а їхній темперамент представляв ідеальне збалансування чотирьох вдач, які на гравюрі представлені символічно у вигляді kota (холерик), кролика (сангвінік), бика (флегматик) та лося (меланхолік). Після гріхопадіння цей ідеальний стан був порушений, а темпераменти розділені.

На своїй гравюрі художник представив прабатьків у тому стані початкової досконалості, в якому вони перебували до того, як порушили Божу заповідь. Цей ідеальний стан першої людини Дюрер показав за допомогою ідеальних пропорцій та невинної оголеності прабатьків, якої вони ще не усвідомлювали, а відтак – і не соромилися її.

Головний смисл наративу передається за допомогою статичних символів, а не виразних жестів чи драматичної взаємодії фігур. Символічні зіставлення становлять теологічну основу зображення: Адам тримається за гілку гірського ясеня, що символізує Дерево життя, проте вже за мить він скоштує заборонений плід. Папуга, нависаючий на гілці ясеня, символізує непорочне народження Христа і асоціюється з невинністю і чистотою, в той час як на задньому плані на хиткому краю гори зображений козел, який нависає над прірвою і символізує смерть, яка настигне прабатьків з гріхопадінням. Його небезпечна поза очевидно сповіщає про неминучу тріщину в гармонії раю. На передньому плані представлена миша, яка за мить зустріне свою смерть в образі kota, як і Адам зазнає смерті від Євиної пропозиції [5, 101]. Все ніби застигло в передсмертній тиші майбутньої події і все натякає на її захвилинне здійснення. І, насправді, користуючись символікою, Дюреру вдалося передати подію, яка ще не трапилася. І хоча головний акцент зроблений художником на представленні ідеального тіла, а його розуміння людської природи доповнюється знаннями ренесансової медицини щодо чотирьох темпераментів, загалом, автор не відходить від традиційного трактування біблійної історії. Дюрерівське бачення біблійного міфу збігається з традиційним церковним поглядом щодо первозданної досконалості людини в едемському саду.

Дюрерівська гравюра «Гріхопадіння» 1504 р. наділена ще одним планом сенсу. Окрім оповіді про Адама і Єву, чотири людські темпераменти і первородний гріх, вона виражає відновлювальну силу мистецтва. Досягаючи ідеалу краси, який дорівнює величі перших людей, Дюрер сам здобуває історичне безсмертя в пам'яті людей через досконалість своїх робіт.

Крім того, художник за допомогою своєї творчості реалізовує основний міф Ренесансу. Італійський Ренесанс (лат. *Renovatio*) означав повернення у стан «до гріхопадіння», яке відбулося внаслідок приходу варварів, які знищили велику античну культуру. Тому саме культура у італійських гуманістів була покликана повернути людину до її первісного стану досконалості. Звичайно, суть тієї доскона-

лості полягала у реалізації людиною її творчих можливостей, у досягненні калокагатійності. Відновлюючи у своїх роботах втрачену велич античних зразків, Дюрер доводить можливість повернення митця і загалом людини до її первісного стану «до гріхопадіння». Це повернення відбувається на рівні світоглядних ідей та художніх ідеалів: як образ Адама втілюється на зображенні у стані своєї первісної досконалості, так і сам художник набуває досконалості творчої, до чого і закликала ідеологія епохи Відродження.

Дана гравюра стала поворотною в мистецтві Північного Ренесансу, задавши розуміння нового мистецтва і досконалості. З її наголосом на людській красі, а не гріха, вона викликала сенсацію. Невдовзі відоме на всьому континенті зображення стало визначальним в іконографії сюжету гріхопадіння [9, 266].

Таким чином, творчість багатьох художників на певному рівні була під впливом цієї «події». В іконографічному контексті гравюра слугувала багатим джерелом для творчих варіацій багатьох німецьких майстрів, а особливо для Ганса Бальдунга Гріна, творчість якого була своєрідним відкликом на мистецтво його вчителя – Альбрехта Дюрера. І напевно, гравюра 1504 р. якнайбільше вплинула на ідейну спрямованість його творів.

У 1506 р. Бальдунг створює свій рисунок «Смерть з перекинутим прапором», в якому художник сформулював радикальну відповідь мистецтву Дюрера. Це одна з ранніх його робіт: на ній зображений живий труп, який тримає в руках прапор, перевернутий догори нижньою частиною древка, що символізує перемогу смерті та руйнування над світом живих. Коли художник створював цю роботу, європейські міста якраз переживали чуму 1503 – 1505 рр. У майстерні Дюрера, в якій на той час перебував Бальдунг, тема страху смерті і тлінності людського тіла була актуальною. Дюрер в ці роки неодноразово звертався до есхатологічної тематики, що теж сприяло появі бальдунгівського трансі («трансі» – термін, який означає образ живого трупа). Проте в першу чергу «Смерть з перекинутим прапором» була створена під впливом дюрерівського «Гріхопадіння» 1504 р.

Смерть на рисунку Бальдунга персоніфікована в образі жвавого оголеного трансі, вражаючою рисою якого є його моторошна енергія та живучість. Смерть предстає мускулистою та сильною, навіть якщо ця мускулистість скрізь відпадає від кісток. Вона ідеально сконструйована і з'являється в рухомій поставі. В композиційному представленні тліючого скелета, в прийнятій ним позі контрапосту, у розподілі ваги несучої та витягнутої ніг, у положенні рук і кистей можна виявити змінену форму дюрерівської ідеальної людини.

Макабричний рисунок Бальдунга містить очевидний натяк на досконало розраховану дюрерівську фігуру Адама, а також, очевидно, несе теологічне значення. Тліючий скелет змістовно вказує на Адама, тому що через Адамів гріх смерть увійшла у світ. Внаслідок цього все, що предстає живим у Дюрера, піддано владі смерті у рисунку Бальдунга. Гірський ясен, за який тримається Адам і який асоціюється з Деревом життя, замінений на перевернутий прапор – відповідний стяг для смерті, чия перемога є нашою поразкою [7, 256]. Тліючий скелет, змодельований вже після створеного Дюрером зразка першої людини, актуалізує наслідки гріхопадіння, показує наочно, що сталося з цією першою людиною, а разом і зі всім людством. І якщо гравюра 1504 р. надихає культивувати у собі райську чи

ренесансову досконалість особистості, то бальдунгівські рисунки лише повідомляють про людську смертність та заслужений кінець. У базельському рисунку Бальдунг створює виразне зображення наслідків гріхопадіння. Крім того, він підкреслює сексуальну природу первородного гріха. Зовсім не випадково в своєму зображенні трансї художник довершує ту частину композиції, яку Адам приховує за фіговим листом, а саме геніталії [4, 177].

Вплив дюрерівського «Гріхопадіння» 1504 р. можна прослідкувати і у трактуванні Бальдунгом образу Єви в гравюрі 1510 р. В представленні жіночої фігури Бальдунг звертається до ідеальних пропорцій, розрахованих його вчителем. Проте художник обдаровує Єву спокусливою чарівністю, відсутньою у більш «цнотливої» дюрерівської моделі. Майстер досить відверто представляє красу жіночого тіла. Він навіть відмовляється від прозорої накидки для стегон жінки – досить характерного художнього аксесуару в ренесансному живописі. Всю увагу художник фокусує на жіночих геніталіях, що, загалом, становить центральний елемент еротичного мистецтва Гріна. Така зухвалість в представленні біблійного персонажу доповнюється психологічним навантаженням образу. Євин погляд, звернений прямо на глядача, відображає певне напруження та зняковіння від пережитої миті, в якій її ніби застали. Вона не дивиться із зацікавленням на заборонений плід, як це робить дюрерівська Єва на гравюрі 1504 р. Бальдунг зображує Єву вже після гріхопадіння, усвідомлену своєї нагої чарівності та сексуальності.

Протягом 1508 р. художник копіює дюрерівський диптих «Адам і Єва» 1507 р. котрий тепер знаходиться в музеї Прадо в Мадриді. У свій варіант картини Бальдунг додає символічних тварин з гравюри Дюрера «Гріхопадіння» 1504 р. Це демонструє певну фамільярність по відношенню до дюрерівського розуміння зв'язку гріхопадіння і чотирьох людських темпераментів.

Проте головний вплив, який справив дюрерівський диптих «Адам і Єва» 1507 р. на творчість Бальдунга Гріна, проявиться трохи пізніше, а саме в 1523 р. Саме цього року художник виконав, ймовірно, на замовлення одного з найвірніших своїх покровителів Христофора I Баденбурзького картину «Дві відьми» [4, 43]. Достовірно невідомо для яких цілей була призначена робота, але її змістовне навантаження вміщає значний пласт світогляду XVI століття. Вона була виконана в період, коли жінки суворо переслідувалися у відьомстві, і підлягали тортурам та смерті як відьми по всій Священній Римській імперії. Художник протягом життя неодноразово звертався до цієї теми, створивши численні іконографічні варіанти відьомських практик. Однак, робота 1523 р. постала не як відгомін на криваві події того часу, а як їхнє іронічне заперечення і висміювання. Невеликий формат картини і її абсолютно унікальний іконографічний характер наводять на думку, що робота призначалася не для публічного показу, а для приватної колекції заможних і шляхетних громадян. І, напевно, картина розпалювала дискусії серед удостоєних її глядачів, задовольняючи їхній вишуканий мистецький смак.

Художник представив двох відьом в досить загадковій дикій місцевості. Невеликий пагорб, на якому знаходяться дві жінки, вкритий рясною зеленою травою і, здається, ще не порушений людським втручанням. Весь небокрай огорнутий клубами диму коричнювато-сірого та медово-жовтого відтінків, що розходяться легким вітром впоперек всього неба. Джерело цього димового виверження знаходиться десь за пагорбом і воно приховане від погляду глядача. Волосся жінки, яка

сидить та димові клуби, що піднімаються по діагоналі від факелу, дають змогу визначити напрям вітру. Проте цей напрям заперечується всією поставою жінки, яка стоїть. Її короткі локони розвиваються в протилежному напрямку локонів її сусідки, а полотнище, яке вона тримає, статично падає вниз, не виявляючи найменшого подуву вітру.

Майже не зворушені димовим виверженням, всі чотири персонажі згуртувалися на передньому плані. Висока оголена жінка в стоячій поставі, повернута спиною до глядача, кидає зухвалий погляд крізь плече. Правою рукою вона підіймає догори незвичайно довге полотнище, котре, розлого спадаючи вниз, сполучає всіх учасників композиції. Воно майже повністю покриває представленого на передньому плані козла, на якому сидить інша жінка. Тварина виглядає буквально придавленою вагою її тіла. Відьма, яка сидить, виглядає старшою за свою сусідку і безперечно повнішою. Художник зіставляє два типи жіночого тіла: перше – пухке та повне, друге – високе й атлетичне. Фігура стрункої відьми майже повністю відповідає головним типам, введеним Дюрером в його теорії пропорцій. Проте обидві жінки не вселяють страху, навпроти, виглядають досить привабливо і спокусливо. Благородно прийнята поза відьми, яка сидить, близька до королівської на троні. В лівій руці, піднятій догори, вона тримає флакон, закупорений червоною пробкою. І хоча тримає вона цей флакон досить демонстративно, її погляд відсторонений і не звернений до глядача. Вочевидь, представлений флакон у руках відьми вміщує ртуть, яка для сучасниці Гріна означала ліки від сифілісу [4, 137]. Таким чином, еротичного забарвлення роботи набуває інший вимір: ті, хто впадають у гріх перелюбу, повинні пам'ятати про ризик захворіти на венеричні хвороби. Згідно з класичною іконографією хлопчик за спиною відьми персоніфікую Амура. Його перелякане обличчя безперечно відображає жах перед епідемією і розуміння того, що провина за її розповсюдження лежить на ньому. В цьому зв'язку стають зрозумілими його даремні намагання прикрити наготу відьми. На противагу відчаю хлопчика, жінка демонструє небувалий спокій. Ця відсторонена зосередженість і строгість широкого обличчя виявляє її дивовижну схожість до дюрерівського Адама з диптиху 1507 р. [4, 88]. Аналогічна подібність спостерігається і в рисах обличчя двох фігур, а особливо у локонах, що розвиваються в подібний спосіб та ледве повернутій вправо шії. Видається, художник навмисне вдався до такого зухвалого представлення відьми, виявляючи своє ставлення до дюрерівського шедевру. Надмірні пошуки нюрнберзького майстра ідеальних пропорцій з точки зору Бальдунга необов'язково ведуть до представлення божественної краси прабатьків і сюжету гріхопадіння як такого. Дюрерівська жага ренесансної форми в розумінні Бальдунга поглинула і загубила зміст зображуваної історії.

«Дві відьми» стали іронічним висновком художника щодо мистецьких пошуків свого вчителя, а також виконані, перш за все, для приватного огляду і дискусій гуманістичного кола Страсбурга, викривають безглуздість нав'язливої віри у відьом.

Таким чином, Бальдунг вступає в дискусію зі своїм вчителем і протягом всієї творчості ніби все нестримніше відстоює свою позицію, вдаючись до нових іконографічних варіантів. По суті його творчість заперечує дюрерівські ідеї. І хоча його творчі можливості дозволяли йому впевнено слідувати цим ідеям у створенні гармонійних образів, його внутрішній світ не дозволяв визнати можливість ренесансної досконалості. Тема гріхопадіння і загалом людської недосконалості була

чи не найважливішою життєвою впевненістю «зеленого» майстра. Оточуюча його зо всіх боків драматична реальність початку XVI століття в його очах зносила людину з її ренесансного п'єдесталу, утверджуючи її в ганебних пристрастях і гріховних залежностях. І таке іронічно-зухвале бачення людської сутності сповнило мистецтво Бальдунга Гріна.

Такий песимізм пояснити досить складно, хоча й можливо з огляду на реформаційну хвилю інакомислення, яка поглинула всіх інтелектуалів та й середніх бюргерів Північної Європи. Бальдунгівське середовище вимагало від художника бути таким же спритним у оцінці філософсько-теологічних концепцій, змодельованих сучасниками, як і його власних художніх. Тому внутрішній світ митця вирослав в тенетах світу ідеологічного. Будучи в лабіринті тогочасних ідей і теорій, майстер блукав, захоплений то тим, то іншим, підхоплюючи в своїм мистецтві по черзі різні віяння, проте, в глибині душі насміхався над усім.

Неймовірно, але всі найголовніші мотиви його творчості сходяться в одній точці зневаги до людської сутності. Якщо весь Ренесанс спрямований на прославлення людини, її можливостей, то творчість Бальдунга Гріна стала маніфестом людській ницості. Тема смерті, гріхопадіння, відьомства, буйних коней проторує одну й ту саму тезу зневіри в людину як істоту гідну і вольову. Крім того, будучи чесним спостерігачем, Бальдунг справедливо не відокремлює себе від всього людства, насміхаючись і над самим собою. Якщо Дюрер уособлює ренесансну особистість і ототожнює себе з досконалістю свого твору, так би мовити позиціонує себе через свій шедевр, то Бальдунг посідає місце глядача свого твору. Іронічно-драматична суть вираженого спрямована і на автора. Він не стоїть в центрі своєї композиції, але поза нею. Сказавши слово, він відходить в бік, щоб посміятися над натовпом, який це слово буде дискутувати. І в цьому яскраве заперечення свого вчителя, як і загалом ренесансного митця та особистості.

Література

1. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.
2. *Культура эпохи Возрождения и Реформация ; [под ред. В. Рутенберга].* – Л. : Наука, 1981. – 268 с.
3. *Bonnet A. – M., Kopp – Schmidt G.* Die Malerei der Deutschen Renaissance / A. – M. Bonnet, G. Kopp – Schmidt. – München: Schimer / Mosel, 2010. – 407 s.
4. *Brinkmann B., Hinz B.* Witche's Lust and the Fall of Man. The Strange Fantasies of Hans Baldung Grien / B. Brinkmann, B. Hinz. – Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2007. – 271 p.
5. *Hults Boudreau L.* Hans Baldung Grien and Albrecht Dürer: A Problem in Northern Mannerism / L. Hults Boudreau. – Chapel Hill: The University of North Carolina, 1978. – 230 p. and 119 ill.
6. *Koch R. A.* Hans Baldung Grien. Eve, the Serpent, and Death / R. A. Koch. – Ottawa: National Gallery of Canada, 1974. – 34 p.
7. *Koerner J. L.* The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art / J. L. Koerner. – Chicago : The University of Chicago Press, 1993. – 529 p.
8. *Siefert K.* Adam und Eva – Darstellungen der Deutschen Renaissance / K. Siefert. – Münster: Westfälische Wilhelm-Universität, 1994. – 216 s. und 64 Abb.
9. *Smith J. Ch.* The Northern Renaissance / J.Ch. Smith. – London: Phaidon Press, 2011. – 478 p.
10. *The Art of Renaissance Europe. A Resource of Educators / [авт. тексту Bosiljka Raditsa, Rebecca Arkenberg, Rika Burnham, Deborah Krohn, Kent Lydecker and Teresa Russo].* – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. – 223 p.

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИНИ БЕРЕЗОВОЇ НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ (1937 – 1940)

У статті проведено мистецтвознавчий аналіз балетмейстерського доробку Галини Березової на сцені Київського театру опери та балету в 1937 – 1940 рр., запропоновано класифікацію її балетів, накреслено перспективні напрями проведення дослідження балетмейстерської діяльності Г. Березової.

Ключові слова: Березова Галина, балетмейстер, балет, український балетний театр, «Лілея».

В статье проведен искусствоведческий анализ балетмейстерского наследия Галины Березовой на сцене Киевского театра оперы и балета в 1937 – 1940 гг., предложена классификация ее балетов, намечены перспективные направления проведения исследования балетмейстерской деятельности Г. Березовой.

Ключевые слова: Березова Галина, балетмейстер, балет, украинский балетный театр, «Лилея».

This article presents the works of art analysis choreographer Galina Berezova on the stage of the Kiev Opera and Ballet in 1937 – 1940 years, the classification of her ballets, outlining promising areas of study ballet-master G. Berezova.

Key words: Berezova Galina, ballet-master, ballet, Ukrainian ballet, «Lileya».

Балетмейстерський доробок Г. Березової є вагомою складовою хореографічної культури України та світу, однак досі залишається малодослідженим. У фундаментальних дослідженнях, присвячених становленню та розвитку балетного театру України (М. Загайкевич, Ю. Станішевський) балетмейстерська діяльність Г. Березової висвітлена фрагментарно. Наукові та публіцистичні статті, присвячені окремим аспектам балетмейстерської діяльності Г. Березової (П. Білаш, В. Володько, І. Зарецька тощо) не відтворюють цілісну панораму доробку Г. Березової, зокрема на сцені київського оперно-балетного театру 1937 – 1940 рр.

Мета статті – провести мистецтвознавчий аналіз балетмейстерського доробку Г. Березової на сцені київського театру опери та балету в 1937 – 1940 рр. Завдання статті – відтворити панораму балетмейстерської діяльності Г. Березової на сцені київського оперно-балетного театру у взаємозв'язку із загальнодержавними тенденціями розвитку балетного театру, запропонувати класифікацію балетмейстерських постановок Г. Березової, накреслити перспективні напрями подальшого мистецтвознавчого дослідження балетмейстерської її діяльності.

Продовжуючи тенденцію втілення оновлених балетів «класичної спадщини» (1922 р. на сцені київського оперного театру з'явилося «Лебедине озеро» у постановці Л. Жукова, 1932 р. – у постановці В. Литвиненка, 1934 р. балет знов поставив Л. Жуков у хореографічній редакції О. Горського; 1934 р. на харківську сцену П. Йоркіним було перенесено хореографічну редакцію «Лебединого озера»

Л. Іванова та М. Петіпа тощо), 1937 р. на сцені Державного столичного академічного театру опери та балету УРСР у Києві Галина Березова поставила свою першу самостійну балетмейстерську роботу «Лебедине озеро». Цілком природно, що балетмейстер спиралася на ленінградську інтерпретацію А. Ваганової, оскільки закінчила Ленінградське хореографічне училище у класі А. Ваганової (1925), була її асистентом, коли та обіймала посаду художнього керівника балетної трупі ленінградського Державного академічного театру опери та балету імені С. М. Кірова (1933 – 1937) [16]. «Лебедине озеро» стало для А. Ваганової самостійною балетмейстерською роботою 1933 р. Вона внесла в спектакль зміни, які здавалися їй необхідними ще в ті роки, коли сама брала участь у цьому балеті як танцівниця. Вона не була єдиним автором нової редакції балету, однак відіграла головну роль у її створенні. Основним мотивом оновлення хореографії цього балету, поставленого у свій час Маріусом Петіпа та Львом Івановим, було прагнення А. Ваганової усунути давно віджилі елементи із цього балету, прибрати незрозумілі умовні жести й пантоміму. «Час біжить, проходять роки, і вимоги збільшуються. Якщо у музиці, в поезії великі творіння залишаються вічними, то у сценічному мистецтві з роками ставляться інші вимоги, вимоги часу», – говорила А. Я. Ваганова [1, 112]. «Моє завдання – зберегти найкращі частини вистави, відкинути умовний жест, замінивши його на осмислений танець» [6, 149].

Подібно до А. Ваганової, Г. Березова розділила партію Одетти-Оділії між двома балеринами, звільнила «лебедині» картини від мисливців, вилучила роль Бенно, ввела танці чотирьох пір року на карнавалі у принца. Г. Березова, наслідуючи А. Ваганову, прагнула перетворити балет на «хвилюючу романтичну драму», дія якої відбувалася у 30-ті рр. XIX століття, показати Зігфріда романтиком і мрійником, який хоче знайти в коханні до дівчини-лебедя забуття, вирватися із свого аристократичного оточення» [11, 353].

Г. Березова працювала із найкращими українськими артистами балету – К. Васиною (Одетта), З. Лур'є (Оділія), О. Сободем (Зігфрід), Н. Скорульською (Весна), Л. Герасимчук (Літо), О. Веселовою (Осінь), В. Шехтман-Павловою (Зима).

За свідченням В. Красовської, постановка А. Ваганової втрачена, але у більшості редакцій «Лебединого озера» незмінною залишається друга картина Льва Іванова з органічною ваганівською складовою «охотою на Лебедя» [6, 156]. Редакція Г. Березової також втрачена.

Наступного 1938 р. Г. Березова перенесла на київську сцену ленінградську інтерпретацію Ф. Лопухова балету П. Чайковського «Спляча красуня». Вистава стала випробуванням виконавської майстерності та зрілості столичних артистів, партію Аврори виконували А. Васильєва та З. Лур'є, принца Дезіре – М. Трегубов та А. Жмарьов. За свідченням М. Стефановича, «Спляча красуня» була здійснена як балетна вистава «великого плану» [13, 143].

Того самого року Г. Березова вперше на київській сцені втілює твір класичної літератури – «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (прем'єра відбулася 29 квітня 1938 р.). Балет поставлений у річищі загальнодержавної тенденції панування жанру хореодрами в балетному театрі, апологетом якої в СРСР був Р. Захаров. Саме він вперше втілює «Бахчисарайський фонтан» (прем'єра в Ленінградському театрі опери та балету імені С. М. Кірова 28 вересня 1934 р.; на сцені Великого те-

атру в Москві – 11 червня 1936 р.). Ю. Станішевський зауважує, що «саме танець, гармонійно поєднуючись з пантомімними речитативами, залишився головним виражальним засобом сценічної дії... Звертаючись слідом за Р. Захаровим до творчих принципів системи К. Станіславського в роботі з акторами над танцювальними образами, Г. Березова намагалася знайти своє образно-поетичне хореографічне рішення багатьох епізодів вистави» [10, 98]. У київській виставі брали участь А. Васильєва (Марія), З. Лур'є (Зарема), М. Трегубов (Гірей), А. Жмар'єв (Вацлав) [13, 145].

Прем'єра драмбалету «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва, поставленого на київській сцені Г. Березовою, відбулася 13 листопада 1938 р. Цей балет, як і попередня постановка Г. Березової, наслідував виставу Р. Захарова, прем'єра якої відбулася 20 квітня 1938 р. на сцені Великого театру Москви. У «Кавказькому бранці» Р. Захаров не уникнув пантомімних надмірностей, мало використовував мову чистої класики, перенаситив побутовими деталізаціями масові сцени. М. Ельяш зазначає: «Кавказький бранець» у постановці Р. Захарова за своїм стилем тяжів до хореографічного епосу і його сила була в широких, ефектно побудованих масових танцях та сценах, у винахідливому використанні постановочної техніки, у масштабності всієї режисерської композиції спектаклю» [19, 202]. Однак надмірне прагнення до вмотивованості дії за законами драматичного театру все далі вводило балетмейстера від специфіки хореографії. Н. Чернова підсумовує: «Кавказький бранець» виявився знов побутовим спектаклем, що був «обшитий танцями» [15, 132].

У київській постановці роль черкешенки виконувала З. Лур'є, Ніни – К. Васіна та полоненого – М. Трегубов [13, 148]

Найзначущою, на нашу думку, балетмейстерською роботою у творчій біографії Г. Березової є постановка балету К. Данькевича «Лілея» на сцені київського Державного ордену Леніна академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка (прем'єра відбулася 26 серпня 1940 р., поновлення – 1945 р.).

М. Загайкевич, аналізуючи «Лілею», акцентує увагу на витоках балетмейстерського світогляду Г. Березової, яка пройшла фундаментальну виконавську підготовку з класичного танцю: «... вона принесла в свою постановку глибоке розуміння принципів академічного мистецтва як основи хореографічної лексики. Разом з тим Г. Березова прагнула до широкого залучення в образну систему твору народних форм танцю... вбачала в органічному поєднанні цих двох лексичних струменів – класичного і народного – шлях до створення єдиного хореографічного «мовного апарату», покликаною розкрити сюжетні колізії, переживання і почуття персонажів» [4, 144].

В основу балету «Лілея» автором лібрето В. Чаговцем покладено сюжетні мотиви багатьох творів Т. Шевченка, де постає образ морально сильної жінки-кріпачки, що потерпає від свавілля панів, але зберігає душевну красу («Марина», «Княжна», «Причинна», «Відьма», «Невольник» («Сліпий»), «Русалка», «Лілея» тощо). Загальна образна система вірша Т. Шевченка «Лілея», де зображено невинну дівчину, яка після загибелі, спричиненої знущанням пана, перетворилась на чудову квітку лілею, пронизана ліричністю, романтичним настроєм, що є близьким естетиці балетного театру. Лілея – міфологічний символ чистоти й цнотливості. «У деяких народів вважалося, що у вигляді лілеї з'являються душі померлих і що

лілеї виростають на могилах безневинно засуджених» [8, 55]. Цей символ реактуалізовано в мистецтві романтизму й символізму. Т. Шевченко транспонує цей відомий з античності й середньовіччя мотив, який в українському фольклорі найбільш притаманний побутовій баладі, - у соціальний вимір, зобразивши конфлікт громади й пана і зробивши мотив цієї метаморфози виявом людської жорстокості, породженої соціальною кривдою [17, 754].

М. Загайкевич вважає, що автор лібрето зумів побудувати «цілісну образну систему, позначену логічним і цілеспрямованим розвитком драматичних ліній», але не уникнув хибних моментів (введення мотиву осліплення нареченого Лілеї Степана з поеми Т. Шевченка «Невольник», ряду дивертисментів) [4, 138 – 139].

Композитор К. Данькевич симфонічну партитуру балету «Лілея» наповнив різножанровими відомими пісенними та танцювальними народними мелодіями. «У визначенні драматургічних засад і образної специфіки «Лілеї» першорядне місце належить музиці, – стверджує М. Загайкевич. – Основним фактором, що сприяв органічному синтезу музичних і хореографічних образів, стала в балеті мелодична щедрість партитури, широке використання композитором емоційно-сміислової суті українських народних пісень» [4, 139].

У пошуках цілісного лексичного сплаву Г. Березова широко використовувала стилістичну спорідненість між окремими основними рухами класичної і української народної хореографії: широкими стрибками і кружляннями в чоловічому танці, дрібними «піщикатними» кроками у жіночому [4, 145]. Ю. Станішевський, характеризуючи хореографічну лексику одного із сольних танцювальних номерів у третій картині «Лілеї», зазначає: «Балетмейстер і А. Васильєва (перша виконавиця ролі Лілеї) будували варіацію героїні на дрібних партерних рухах на пальцях – сьові, своєрідно переінтонованих українських дрібушечках, піднятих на пуанти, на коротеньких па-де-ша, що переходили в сіссони, на граціозних обертаннях, підказаних народним танцем» [12, 102]. Використавши пластичну своєрідність народного дівочого танцю, балетмейстер і танцюристка гармонійно поєднали його елементи із класикою, створили якісно новий жіночий танець українського класичного балету, обарвлений неповторним національним колоритом.

Саме в балеті «Лілея», на думку В. Пасютинської, відбувалося становлення чоловічого та жіночого танців українського національного балету. «Поєднання народного танцю з елементами класичного збагатило жіночий танець в українському балеті, надало йому неповторного національного колориту. У чоловічому українському народному танці дуже багато рухів, що відповідають вимогам класичної чоловічої варіації. Особливості чоловічого танцю були вдало використані балетмейстером та надали позам та рухам класичного танцю нового емоційного звучання», – стверджує В. Пасютинська [9, 174]. Однак при всій позитивності цього відгуку, на нашу думку, не можна кваліфікувати хореографічну лексику балету «Лілея» лише як класичну, збагачену елементами народного танцю. Погоджуємося в цьому з М. Загайкевич, яка вважає, що процес переосмислення фольклорних джерел, що визрів у балетному театрі середини ХХ століття, далеко ширший і якісно відмінний від простого надання національного колориту класичному танцю за рахунок введення окремих елементів народного. Цей процес, на думку дослідниці, «позначився на стиранні граней між класичним і характерним танцем, призвів до використання виражальних засобів фольклору як компонента образного вислову» [4, 54].

Можна говорити про створення оригінальної хореографічної мови, що за сутністю є органічним поєднанням класичного та народного танцю, що зазнав переосмислення. І цей процес слід розглядати окремо від так званого процесу збагачення лексики класичного танцю, що відбувався за рахунок пантоміми, акробатичних елементів і, у тому числі, елементів народного танцю.

«За своєю будовою “Лілея” представляє класичну номерну хореографічну п'єсу. В той же час її структура значно динамізована, завдяки пантомімно-дійовим епізодам, заснованим на гострих сюжетних колізіях, притаманних драматичним творам», – зазначає М. Загайкевич [4, 145].

Балет починається картиною купальського гуляння молоді біля річки. Дівчата несуть марену, підстрибуючи, переганяючи невгамовних парубків, летять у стрімкому бігунці. Бурхливу танцювальну суперечку двох парубочих гуртів переривають дівчата, велично пропливаючи між двома рядами юнаків і починаючи витончений хоровод, сповнений ліризму й ніжності. «Піднявши на пуанти дівчат, надавши їм своєрідну манеру рук і корпусу, притаманну українському народному танцю, балетмейстер підготувала вихід головної героїні, танцювальна мова якої завдяки цьому не стала контрастом до масових народних сцен», – доводить єдність хореографічної лексики солістки та кордебалету Ю. Станішевський [10, 123].

Серед недоліків «Лілеї» М. Ельяш називає неможливість втілити мовою танцю всі сюжетні колізії, викладені В. Чаговцем у лібрето балету «Лілея», що зумовило вирішення багатьох сцен вистави засобами пантоміми. Також М. Ельяш зазначає, що образ народу в другій частині твору не мав розгорнутої танцювальної характеристики. Разом з тим «не можна перекреслювати головних достоїнств сценарію – точно накресленої ідеї, його глибокий соціальний сенс» [18, 30].

Попри насиченість партитури К. Данькевича національними мелодіями, соковитими народними наспівами, музика балету перенасичена довготривалими та нескінченими повтореннями, подекуди їй не вистачає чітко намічених та сміливо розвинутих музичних тем та лейтмотивів, також елементи ілюстративності є у використанні автором багатьох цитат з пісенного фольклору [18, 30].

Балетмейстерське рішення балету було стилістично цілісним, однак Г. Березовій, на думку М. Ельяша, не вдалося позбутися пантомімних затягнутостей, прагнення до «виправданості» деяких танців [18, 31].

М. Ельяш визнає значущість балету «Лілея» для розвитку української хореографії 30 – 40-х рр. ХХ століття. «Він намітив контури героїко-романтичної національної балетної вистави, в якій елементи народного мистецтва – не просто етнографічна рамка дії, але й невід'ємний компонент драматургії балету, що перетворив рухи та форми хореографії, визначив внутрішню самобутність образів» [18, 31].

Героїко-романтичний балет став відображенням багатьох тогочасних тенденцій балетного театру СРСР. По-перше, спираючись на міцні традиції класичної хореографії задля вирішення нових постановочних завдань. Саме практика втілення «Лебединого озера» та «Сплячої красуні» допомогли Г. Березовій реалізувати «Лілею» в найкращих академічних традиціях балетного театру. По-друге, ствердження в радянському балетному театрі домінуючого жанру хореодрами, принципи якої були відпрацьовані Г. Березовою при постановці «Бахчисарайського фонтану» та «Кавказького бранця», допомогли чітко вибудувати драматургію «Лілеї». По-третє, пошуки балетних театрів республік СРСР у сфері органічного поєднан-

ня класичного та елементів народно-сценічного танцю задля формування лексичних систем національних балетів. У балеті «Лілея» вперше досягнуто тієї єдності класичного та українського народно-сценічного танців, яка дає право говорити про оригінальну мову українського національного балету.

За переконанням Ю. Станішевського, М. Ельяша, М. Загайкевич, «Лілея» Г. Березовою стала тим балетом, який розвинув принципи втілення національної теми та формування специфічної танцювальної лексики, започатковані у «Пані Каньовському» М. Вериківського – В. Литвиненка, де стилізовані елементи народного танцю лише поєднувалися з класичною хореографією, та підготував появу справжніх шедеврів українського національного балету – «Лісової пісні» та «Хустки Довбуша», що відзначалися не лише драматургічною цілісністю, а й сформованістю лексичної системи українського балету.

Отже, «Лілея» стала першою виставою, де було репрезентовано нову «мову» українського національного балету, на підтримку загальнодержавної тенденції створення на основі синтезу лексики народного та класичного танців балетних творів національної тематики.

Досить умовно балетні постановки Г. Березової на сцені київського театру опери та балету можна розподілити на інтерпретації балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня»), хореодрами («Бахчисарайський фонтан», «Кавказький бранець»), балет на національну українську тему («Лілея»).

Творча діяльність Г. Березової не обмежується балетмейстерською роботою у Державному столичному академічному театрі опери та балету УРСР, з 1939 – Державному ордена Леніна академічному театрі опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Г. Березова працювала не лише у професійному балетному театрі Києва, а й здійснювала постановки в інших театрах (Казахський АТОБ, Львівський АТОБ, Харківський АТОБ), у Київському хореографічному училищі, Київському державному інституті культури імені О. Є. Корнійчука, Ансамблі класичного танцю Жовтневого палацу культури міста Києва. Ця діяльність потребує комплексного мистецтвознавчого дослідження.

Література

1. *Агриппина Яковлевна Ваганова*. Статті, воспоминания, материалы / А.Я. Ваганова – М. – Л. : Искусство, 1958. – 344 с.
2. *Білаш П.М.* «Лілея» – нев'януча квітка / П. М. Білаш // Музика. – 1994. – №2. – С. 4 – 5.
3. *Володько В.Ф.* Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової) [Електронний ресурс] / Ванда Федорівна Володько // Мистецтвознавчі записки. – 2009. – № 16. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39.pdf
4. *Загайкевич М.П.* Драматургія балету / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978. – 258 с.
5. *Зарецька І.* Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині ХХ століття [Електронний ресурс] / Ірина Зарецька. – режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Npd/2012_2/2zareck.pdf
6. *Красовская В.М.* Ваганова / Вера Михайловна Красовская // Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Григорович]. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 102.
7. «Лілея» : До наступної прем'єри в Київському ордена Леніна театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка // Комуніст. – 1940. – 21 серпня. – С. 4.

8. Мифы народов мира: энциклопедия: [в 2 т.]. [гл. ред. С. А. Токарев]. – М., 1991 1992. – Т. 2 (К – Я). – 719 с.
9. *Пасютинская В.М.* Волшебный мир танца: книга для учащихся / Валентина Матвеевна Пасютинская. - М.: Просвещение, 1985. - 223 с.
10. *Станішевський Ю.О.* Балетний театр України : 225 років історії / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.
11. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Юрій Олександрович Станішевський. - К. : Муз. Україна, 2002. - 736 с.
12. *Станішевський Ю.* Український радянський балетний театр : нариси історії. 1925–1975 / Юрій Олександрович Станішевський. – К.: Муз. Україна, 1975. – 210 с.
13. *Стефанович М.* Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка : історичний нарис / Михайло Павлович Стефанович. – К.: Мистецтво, 1968. – 274 с.
14. *Туркевич В.* Березова Галина (Ганна) Олексіївна / Василь Туркевич // Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : [біобліографічний довідник] / Василь Туркевич. – К., 1999. – С. 31 – 33.
15. *Чернова Н.* Балет 1930 – 1940-х годов / Н. Чернова // Советский балетный театр : 1917 – 1967. – М. : Искусство, 1976. – С. 106 – 154.
16. *Швачко Т.А.* Березова Анна (Галина) Алексеевна / Татьяна Алексеевна Швачко // Балет : энциклопедия / [гл. ред. Ю.Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 70.
17. Шевченко Т. Зібрання творів; [у 6 т.]. / Тарас Шевченко.– К., 2003. – Т. 1 : Поезія 1837-1847. – 783 с.
18. Эльяш Н. И. Балет народов СССР / Николай Иосифович Эльяш. – М.: Знание, 1977. – 168 с.
19. Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр / Николай Эльяш. – М.: Искусство, 1970. – 344 с.

УДК 792.075

Олег Леонідович Данчук,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ ПРИНЦИПІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ СТРАТЕГІЇ

У статті розглядаються питання розвитку театрального мистецтва, яке вимагає постійного вдосконалення системи управління театральною справою, підвищення організаційного та економічного рівнів діяльності театральних колективів та створення необхідних умов для їх подальшого художнього розвитку. Висвітлення ролі керівників театру в справі становлення та розвою сучасної театральної творчості.

Стаття містить відомості про досвід сучасної організації театральної творчості в Україні та зарубіжних країнах, загальне уявлення структури театрального управління в цілому, розкриває аспекти взаємостосунків між людьми різних країн, що працюють у театрі.

Ключові слова: театр, театральний фестиваль, театральний керівник, театральна діяльність, творчі контакти.

В статье рассматриваются вопросы развития театрального искусства, которое требует постоянного совершенствования системы управления театральным делом, повышение организационного и экономического уровней деятельности театральных коллективов и создания необходимых условий для их дальнейшего художественного развития . Освещение роли руководителей театра в деле становления и развитию современного театрального творчества. Статья содержит сведения об опыте современной организации театрального творчества в Украине и зарубежных странах , общее представление структуры театрального управления в целом, раскрывает аспекты взаимоотношений между людьми разных стран , работающих в театре.

Ключевые слова: театр, театральный фестиваль, театральный руководитель, театральная деятельность, творческие контакты.

The article examines the development of theatrical art , which requires continuous improvement of the management of the theater business, improving organizational and economic activity levels theater groups and create the necessary conditions for their further artistic development . Lighting the role of managers of the theater in the formation and development of modern theatrical creativity.

This article contains information about the experience of the modern organization of theatrical art in Ukraine and foreign countries, the overall view of the structure of theater management in general , reveals aspects of the relations between people of different countries working in the theater.

Key words: theater, theater festival, theater leader, theater activities, creative contacts.

У статті зроблена спроба узагальнити досвід сучасної організації театральної творчості в зарубіжних країнах і виявити можливості застосування цього досвіду у вітчизняній театральній справі. Результати дослідження можуть бути впроваджені у практичну діяльність керівників театру. Перспектива подальших досліджень лежить у сфері виявлення чинників які впливають на розвиток театрального процесу, на основі яких можливе вироблення рекомендацій для поліпшення організації театральної діяльності.

Метою статті є з'ясування чинників, які впливають на розвиток та підвищення художнього, організаційного та економічного рівнів театральної діяльності.

Немає нічого більш невдячного, ніж прогнозувати розвиток чого б то не було: надто непередбачуваним є світ, в якому ми живемо. А ще більш невдячним є прогнозування розвитку мистецтва в цілому і театрального зокрема: там, де все залежить від особистості, там, де суб'єктивне начало є домінуючим, годі шукати якихось закономірностей, на яких, як правило, базується прогноз.

Але коли йдеться про участь у формуванні стратегії «завтрашнього дня», то, зазвичай, мається на увазі не прогнозування розвитку, поширення якихось певних форм театрального дійства (що неможливо в принципі і за визначенням), а врахування при розробці довготривалих планів на майбутнє тих чинників, які не залежать від волі конкретної людини. Тобто, йдеться про урахування об'єктивних законів, на яких базується економічна діяльність.

Щодо формування театральної стратегії «завтрашнього дня» – варто окреслити сфери, які визначають наявність стратегічних тенденцій, що можуть призвести до змін не лише у суто економічній царині, але й творчій: володіючи в даному випадку інформацією про творчу особистість, можна певною мірою прокреслити і шляхи розвитку тих тенденцій, які започаткувала театральна особистість.

Але про що б не йшлося, найкращою базою для визначення стратегічних напрямів розвитку театального мистецтва, базою і арсеналом його була, є і лишається фестивальна реальність, в якій уже сьогодні дає пізнати себе майбутнє. Чи не тому і театральні фестивалі поза належністю їх певному регіонові та певному партійному кольору продовжуватимуть відігравати значну роль у формуванні стратегічних напрямів розвитку театального мистецтва, що вони, такі стратегічні напрями торкаються всіх творців вистав, які можуть бути (і бувають!) різні за віком (від 20 до 70), але єдині в головному – театральне мистецтво не сьогодні народилося, не сьогодні воно має відійти у вічність. Точніше, воно існуватиме доти, до поки існуватимете сучасна цивілізація. А от розвиток цивілізації дає (або може дати) той неоцінений фактаж, який і призведе до появи управлінців театральними процесами, які опікуватимуться долею мистецтва не лише з урахуванням тенденцій сьогодення, але й тенденцій, які визначатимуть завтрашній перебіг подій.

Активний розвиток міжнародного фестивального руху як в Україні, так і в інших слов'янських країнах, стартував наприкінці 80-х – на початку

90-х рр. минулого століття. Міжнародні фестивалі сприяють активізації мистецького життя народів, є важливими чинниками утвердження держав у світі як країн розвинутої культури, вони стали їхніми візитними картками і невід'ємною приналежністю.

Окрім вищевикладених суджень щодо фестивальних позитивів, існують і протилежні думки. Відомий український театрознавець Сергій Васильєв у журналі «Український театр» за 1987 р. писав: «Фестиваль, за звичними, зашкарубленими нормативами, – це розцяцькована, строката кавалькада «шедеврів». Це обов'язкова помпа, елегантний, або неоковирний (залежно від ступеня хамелеонства партнерів) обмін компліментами. Це непристойна кількість призивів і дипломів; це розкішний антураж, що камуфлює формальність виступів; це... Авжеж, характеристики парадних оглядів можна ще множити. Поняття «фестиваль» безнадійно скомпроментоване.

Пообіцяєш гірлянду досягнень, а з результаті – брудна мотузка з перегорілими лампочками, оголосиш парад резервів, а тебе спантеличать вправним повзанням по-пластунськи... Фестиваль (я, з вашого дозволу все ж користуватимуся «консервативною» термінологією) лише через нашу звичку до показухи сприймається як антологія рекордів (надто часто уявних)»[1].

І все ж (усупереч точці зору С. Васильєва), міжнародні театральні фестивалі допомагають їхнім учасникам органічніше, енергійніше увійти в загальноєвропейський процес, сприяють єдності, творчій консолідації з іншими культурами. У такий спосіб легше зробити рішучий крок на шляху подолання, можливо, найбільшої вади – відірваності від тих процесів, які створюють потенціал євротeatру, визначають його зміст і характер. Причому, консолідація потрібна у всіх напрямках – драматургії, режисурі, акторського мистецтва, сценографії, критики тощо. Рівень участі у загальноєвропейському театральному рухові прямо пропорційно позначається і на власному рівні. Це є і засобом пізнання один одного, і демонстрацією власних

можливостей, і, нарешті, виробленню загальних критеріїв, – які роками втрачалися і розмінювалися. За такої девальвації годі чекати зростання мистецької самосвідомості – передумови творчих зрушень, на які сподіваються і служителі Мельпомени, і ті, хто заповнює зали.

Візьмемо, вочевидь, найбільш специфічну проблему – наші музично-драматичні театри. Її рішення сьогодні потребує, на наш погляд, не локальної зосередженості, а розгляду в контексті загального театрального процесу, врахування особливостей його руху і змісту в країні. Аналогічна ситуація склалася і з драматургією. Досить уже дивитися на неї з точки зору суто регіональних критеріїв та інтересів – таких собі домашніх радощів, адже це аж ніяк не сприяє її розвитку, а навпаки, обмежує мистецькі горизонти. Треба стимулювати молодше покоління драматургів. Хорошим стимулом міг би стати фестиваль першопрочитань. Але серйозні результати він може дати залежно від самого заходу. Тому його проведення має бути справою і театрів, і драматургів, і, безперечно Міністерства культури України.

За приклад візьмемо хоча б Болгарію. Фестиваль національної п'єси в них найавторитетніший. Він починається з регіональних переглядів і закінчується всеболгарським театральним святом. Результати добре відомі – рівень драматургії такий, що забезпечує стійкий інтерес до неї далеко за межами країни.

Доводиться виходити з того, що театральне мистецтво України переживає складний період, який аж ніяк не можна назвати часом розквіту.

Є окремі, в деяких випадках навіть значні досягнення, але загальний стан справ у театрі далеко не кращий. Тим часом ми прагнемо саме загального піднесення його рівня.

Театральна громадськість України активно сприяє творчим контактам, взаємозбагаченню культур. Саме фестивалі стали тим генеральним штабом, де розробляється стратегія і тактика всього театрального процесу, визначається напрямки і визрівають великі задуми. Розвивати джерела дружби народів, активно формувати культуру міжнародного спілкування, виховувати повагу до традицій, мови, мистецтва, історії України та народів світу.

Надзавдання, досягнення високого художнього рівня спектаклів – найбільш ефективно використання економічного потенціалу. Порівняльною колегзкою практикою перевіряється все у театральному економічному механізмі: планування, стимулювання, фінансування, ціноутворення, організація й оплата праці, структура управління, робота з глядачем, продаж квитків, реклама. Обмін директорськими планами: економічного та соціального розвитку, основних виробничо-фінансових показників, ідейно-художніх принципів репертуарної політики, роботи художньої ради, заходів з популяризації театром творчих міжнародних контактів тощо.

Піднесенню цієї хвилі у театрах України передусім повинні сприяти керівники сценічних колективів. Самовідданість у пошуку і плеканні талантів, у створенні умов для найповнішого їхнього вияву – ось що повинно визнавати директора.

Огляди і фестивалі останнього часу, які, очевидно, сприятимуть динамічності театрального життя в Україні, дали привід і для дискусії про рівень художньої вимогливості, мистецького неспокою не тільки режисерам та виконавцям, а й директорам. Підсумки оглядів мають всебічно обговорюватись – як зважаючи на певні творчі досягнення, так і з урахуванням проблем майбутнього.

Викристалізовується принаймні одна і досить суттєва проблема, яка може стати предметом серйозних дискусій для фахівців, які розуміють, що в глобалізованому світі з його інтеграційними процесами, як ніколи, буде актуальною проблема національної та етнічної ідентифікації мистецтва, а, отже, і його майстрів. Не випадково, театральні фахівці не втомлюються повторювати одну, вічну, як світ, істину: глобалізаційні процеси в мистецтві рано чи пізно обернуться залежністю від якоїсь наднаціональної моделі, яка вщент зруйнує те, що створювалося народами впродовж століть, а то й тисячоліть.

Саме таке твердження має безумовне методологічне значення: театральні менеджери ХХІ століття змушені займатися проблемою національного репертуару, якщо вони не бажатимуть суцільного нівелювання театального процесу і підгонки його під «рекомендації» і «стандарти» більш економічно сильних країн. Конкуренція у сфері театального мистецтва, як на моє переконання, набиратиме обертів. І лише той, хто засвоїть просту істину: якщо хочеш в мистецькому світі зберегти своє неповторне обличчя, піклуйся про національні, рідні коріння його. І така стратегічна направленість театального пошуку – одне із найголовніших завдань, які поставив час перед театральними керівниками сучасності.

Питань, що породжують життя, в т. ч. життя театральне, більше, ніж існує на сьогодні відповідей на них. Ні в якому разі не ставлячи перед собою за мету відповісти на всі поставлені самим життям запитання (та й це неможливо зробити, оскільки сьогодні ринок театральних послуг на пострадянському просторі настільки вузький, наскільки і не оформлений), зупинимося бодай на деяких.

Якщо зважити на європейську та американську традиції, то існування конкурсів між творчими колективами є одним чи не найбільш ефективним із засобів для просування свого театального товару покупцеві. Але конкурс, попри будь-які запевнення, в силу самої природи своєї, був і лишається змаганням різних особистостей, які вступають у конкурентну боротьбу. А будь-яка конкуренція так чи інакше, але передбачає поступове звуження ринку виробників продукту. Так, принаймні, відбувається в матеріальному світі.

Як би не було незручним, або некоректним говорити про, м'яко кажучи, слабкі сторони конкурентної системи, але і в сфері мистецтва відбуваються ті самі процеси, що в будь-якій сфері послуг: ті, хто з певних причин не посідає призових місць на конкурсі будь-якого типу, приречений зрештою на поступовий відхід якщо не з професії, то (і це абсолютно напевне) – з провідних позицій, які той чи інший конкурс започатковує.

От чому перед театром, який прагне, так би мовити, «просунути» свого підопічного (звісно, за наявності в нього таланту) на конкурсних змаганнях на призове місце, постають питання не лише фінансування актора (театальної трупи, програми тощо) на тому конкурсі, але й репертуару конкурсанта. Адже будь-який конкурс обмежує кількість учасників передусім і головне завдяки формулюванню досить жорстких вимог до репертуару виконавця. І керівник (а не лише сам виконавець) має чітко уявляти, чи відповідає його хистові даний конкретний конкурс, чи, навпаки, суперечить, не відповідає його талантові, не дасть можливості розкритися його обдаруванню.

Виходячи не стільки з умов конкурсу, скільки з направленості таланту виконавця, керівник, по-перше має приймати остаточне рішення про участь або неучасть свого підопічного в тому чи іншому конкурсі, це по-перше, і по-друге: добираючи репертуар у відповідності до можливостей виконавця має виступати не лише мудрим порадником, але й, якщо того вимагає справа, мати право останнього голосу у вирішенні саме творчих питань, а не лише суто фінансових.

Отже, керівник має бути передусім професіоналом у тій царині мистецтва, в якій виступає (чи працює) його протеже. Без такого тандему двох професіоналів – керівник і конкурсант – говорити про будь-які можливі набутки в конкурсі більш ніж проблематично. Хоча, навіть професіонально згуртований тандем (керівник – конкурсант) ще не є гарантією того, що учасник мистецьких змагань посяде в конкурсі чільне місце.

Але в будь-якому разі творчі змагання потрібні. Вони необхідні тією мірою, якою дозволяють не лише виявити по-справжньому талановитих виконавців, але й тому, що переможці певного конкурсу стають своєрідними брэндами його, з одного боку, а з іншого – сприяють підвищенню творчої планки виконавців, тобто впливають на шляхи розвитку не лише власне конкурсу, але й того мистецтва, в межах якого існує певний конкурс. Саме така особливість накладає на керівника особливі зобов'язання не лише перед виконавцем, але й перед тим видом мистецтва, у форматі якого існує і конкурс, і виконавець, і власне керівник.

Своєрідною альтернативою конкурсній системі є театральний фестиваль. Тут панують інші цінності, інші принципи, інші закони. Змішувати фестивальні принципи з конкурсними, розмивати межі між ними – значить, поступово звести нанівець, загубити ту атмосферу, яка не може панувати на конкурсі за визначенням в силу природи конкурсних проєктів, і яка є обов'язковим і принципово значимим началом саме фестивальних проєктів. Тому театральні фестивалі повинні стати не парадом зразкових моделей, а площею експериментів, пошуків, творчих суперечок, зміцнення ділових зв'язків, розширення рубежів творчості.

Сьогодні настав час, коли керівникам необхідно думати про масштабні перетворення в театрі не лише у сфері суто творчій, але й тій, яка, як правило, лишається поза увагою глядачів - про функції та можливості технічних цехів театрів, від яких значною мірою залежить художній рівень вистав. Зокрема про кваліфікацію людей, які там працюють. Все ще недостатньо театральних костюмерів, перукарів, бутафорів та інших. Навчальні заклади готують мізерну кількість їх. І все це також – стратегічне поле діяльності. Чи не настав сьогодні час створювати потужні міжтеатральні об'єднання, які б і відповідали за виконання завдань, які сьогодні з величезними потугами виконують у кожному театрі свої власні завдання. А ще проблеми пошуку шляхів вдосконалення правових і фінансових аспектів діяльності театрів України і зарубіжжя.

Якщо розглянути контрольні цифри річного бюджету (підтримка від держави) українського музично-драматичного театру, то менше матимемо вдовolenня, ніж розчарування. Наприклад, встановлений фонд заробітної плати тепер збільшився майже у два рази порівнянно з минулими роками, оскільки введена нова оплата праці творчим працівникам театрів. Це добре! Поміж тим, виник надзвичайний перекис в оплаті праці по театру в цілому. Сьогодні у швачки, костюмерів, перукарів та бутафорів зарплата майже у три рази менше ніж в актора середньої

категорії. Хіба можна знайти хорошого фахівця за такі гроші? І сьогодні театри мають велику проблему і нестачу театральних фахівців усіх художньо-постановочних цехів, без яких виставу поставити не можна. А як їх утримувати в театрі з такою мізерною заробітною платою? Тому кожен керівник театру, крім таланту організатора й митця, мусить бути дбайливим господарником, економістом-програмістом, що прораховує життя свого колективу на місяці й роки наперед, передбачаючи всі фінансові і правові «риффи» на шляху його діяльності.

За статистикою, театри України, як і Білорусі, Росії, – однотипні за структурою і мають рівнозначні фінансово-економічні умови й труднощі, пов'язані насамперед із цілковитою державною монополією в галузі культури, глибокою економічною кризою (яка наразі підірвала не лише бюджетне фінансування, а й можливість нарощування культурними закладами обсягів зароблених коштів), слабкістю традицій спонсорства і меценатства.

Державні театри України, як і театри, що знаходяться у комунальній власності, отримують від держави не лише фінансову, а й певну законодавчу підтримку. Це, зокрема, знаходить відображення у низці законодавчих актів, наприклад: Закони України «Про театри і театральну справу», «Про бюджетну систему України», «Про культуру», «Про місцеве самоврядування в Україні», «Про державні соціальні гарантії» тощо.

Для порівняння, В. Корнієнко розповідає, що театри в США поділяються на комерційні (бродвейські) і неприбуткові (репертуарні). Він стажувався в ролі менеджера неприбуткового театру. Такі театри є майже в кожному місті, їх ще називають муніципальними. А неприбутковий він тому, що від продажу квитків у касу надходять тільки близько 60% усіх необхідних коштів. Інші джерела фінансування – держава, рада опікунів даного театру, як правило, спонсори-меценати, а також приватні особи. В Америці підтримка театрів є справою честі та престижу будь-якої фірми, особливо людини, яка вважає себе нормально розвиненою.

Відомий діяч культури М. Поплавський стверджує: «В умовах ринку кожне підприємство самостійно вирішує питання своєї діяльності, включаючи планування, матеріально-технічне забезпечення, ціноутворення і збут. Це вимагає від менеджерів глибокого знання ситуації та кон'юнктури ринку з тим, щоб продукція підприємства могла бути реалізована, причому без збитків і з відповідним прибутком. Це стосується і закладів культури. Вони повинні створювати продукти культури, тобто вистави, концерти, шоу-концерти, надавати послуги, які користуються попитом у населення. Причому важливим є не тільки задоволення попиту, а й формування нових потреб, задоволення їх, пропонування нових послуг населенню шляхом рекламування і стимулювання збуту. В практиці західних країн девізом підприємств, компаній та підприємців є: “Знайдіть потребу і задовольніть її”. У цьому, власне, полягає і суть діяльності підприємств та закладів, а також їхніх маркетингових служб». Звісно, бажано, щоб усі театри були самостійними і незалежними ні від кого, в т. ч. і від держави. Але чи під силу їм така ноша?» [4,122].

Разом із тим можна відзначити, що в Україні відновлюється фінансування міжнародних мистецьких акцій, народжується нове обличчя культури. Обласні та місцеві ради і директори театрів розуміють: від того, яку славу матиме театр, яку роботу він проводитиме, – зростатиме (чи ні) наш європейський рівень. А рости

нам треба, передусім, у культурному плані. Бо з людьми, які не розуміються на загальновідомих речах, не можна інтегруватися в Європу! Обласні й місцеві ради завжди допомагали театру, їх підтримує місцевий депутатський корпус і спонсори.

Що ж стосується проведення міжнародних мистецьких акцій із зарубіжжям (Білорусь, Росія), то часто доводиться спостерігати, як дамоклевим мечем нависає над ними питання фінансування. І хоча поступово проблеми ніби вирішувалися, проте до їхнього розв'язання доводилося долучатись посадовцям найвищого рангу.

Це свідчить про те, що для підтримки культури і мистецтва благодійні, меценатські, спонсорські кошти є важливим джерелом фінансування. На жаль, до цього часу цим питанням не приділялося достатньо уваги.

Законодавство України про театри та театральну справу базується на Конституції України і складається з Основ законодавства України про культуру, Цивільного та господарського кодексу України, Закону України «Про гастрольну діяльність в Україні», Закону України «Про театри та театральну справу», інших нормативно-правових актів, прийнятих відповідно до нього.

Розглядаючи театр як підприємство (відповідно до сучасних суспільно-економічних реалій), треба зазначити, що в Україні 1991 р. було схвалено закони про підприємства (в т. ч. недержавні), які були більш досконаліми, порівняно з радянськими. Однак на думку дослідників ці закони, а також супутні ним підзаконні акти є недосконаліми («Закон про неприбуткові організації», «Закон про гастрольну діяльність» тощо). В. Корнієнко, до речі, вважає, що документи потребують взаємної узгодженості та вдосконалення і не повинні розростатися шляхом дроблення: закон про кіно, закон про театр, закон про цирк, закон про театральну споруду, театральний зал, а раціональніше було б створити лаконічний закон про художню творчість в Україні, детальні ж розробки – розгортати підзаконними актами відповідних урядових установ, міністерств і відомств, а також профспілкових органів.

Закон України «Про театри і театральну справу» набув чинності 2005 р. До цього театральна справа в державі врегульовувалася переважно ще радянськими нормативними актами. В статті 4 Закону є важливе положення про забезпечення доступності театального мистецтва «бюджетним фінансуванням державних та комунальних театрів, установленням їхнього пільгового оподаткування та кредитування, а також надання необхідної допомоги, пільг та гарантій окремим категоріям громадян для реалізації ними права щодо загальнодоступності театального мистецтва». Втім, право пільгового оподаткування слід було б поширити не лише на державні та комунальні театри.

Закон має важливе значення для унормування театальної діяльності, проте не всі важливі моменти театальної справи відображені в ньому, а окремі положення Закону потребують уточнення. Попри те, що в статті 1 Закону є визначення терміна *театральний продюсер*, театральне продюсерство не знайшло достатнього відображення в його статтях. Діяльність продюсера розглядається лише з погляду врегулювання майнових та особистих немайнових прав на театральну постановку (розділ VI Закону). У статті 8 Закону записано, що «основна діяльність театру не має на меті отримання прибутку». Це положення можна зрозуміти так, що будь-який театр з моменту його державної реєстрації має неприбутковий статус.

Але зі статтею 15 Закону театри лише «мають право на одержання статусу неприбуткової організації» і для цього їм після державної реєстрації слід звернутися до податкової служби для внесення до реєстру прибуткових організацій. Стаття 8 Закону ніби заперечує можливість існування комерційних театрів. Але ж у статті 1 Закону, де подано визначення терміна *театр*, передбачено, що він може бути закладом, установою, підприємством чи організацією і не має ніяких обмежень ні щодо форм власності, ні щодо прибутковості.

Законом передбачено розробку цілої низки підзаконних актів. Занадто багато положень Закону не є положеннями прямої дії, тобто потребують додаткового врегулювання підзаконними актами. При цьому деякі положення Закону, що стосуються підзаконних актів, потребують уточнення. Зокрема стаття 9 Закону, де порядок обліку театрів, створених у складі підприємств (установ, організацій, навчальних закладів), визначається центральним органом виконавчої влади в галузі культури. При цьому не зазначено, ким визначається порядок обліку театрів, що є юридичними особами. Статтею 19 Закону передбачено затвердження Порядку формування творчих груп, але незрозуміло, про які групи йдеться.

Отже, необхідне уточнення окремих положень Закону, а також його доповнення для законодавчого врегулювання питань театрального продюсерства.

Роблячи певні підсумки з цього питання, можна сказати, що основна перевага державного фінансування театрів України і близького зарубіжжя полягає в можливості організації стаціонарного, репертуарного театального колективу, забезпеченого необхідною театальною інфраструктурою та ресурсами для реалізації творчих завдань і планів. Це дозволяє театрам провадити цілісну, довгострокову репертуарну політику та нехтувати касовим успіхом вистав. Основним недоліком державного фінансування є залежність театрів від художніх смаків представників влади. Обмеженість культурно-мистецького світогляду державних діячів або їхня ідеологічна заангажованість ставали причиною відмови державних театрів від виконання вірцевих драматичних або музичних творів, створення штучних перешкод для творчої реалізації талановитих виконавців, консервація застарілої стилістичної манери, дотримання суворої академічності вистав. Але і спонсорство з боку приватних осіб чи організацій небезпечно тим, що театр перетворюватиметься на «кишенькове» підприємство, яке обслуговує певного замовника. В усякому разі, у сфері економіки театальної культури достатньо прикладів падіння художнього рівня деяких колективів після їхнього переходу до «приватних рук», або підтримки спонсорами відверто комерційних, малоцінних у художньому відношенні проектів. Пошук інвестицій може відбуватися різними шляхами і можна сказати, що кожного дня з'являються нові.

В Україні, порівняно з Європою та США, досі не склалася система існування мистецтва в ринкових умовах. Цей процес у нас відбувається повільно та спонтанно. Долаючи певні труднощі, соціально-культурні інституції України почали досить активно вивчати зарубіжний досвід, удосконалювати організаційно-економічну діяльність творчих колективів.

Очевидно, настав час і для чіткої цілеспрямованої державної програми розвитку культури, яка передбачає удосконалення організаційно-фінансових та нормативно-правових актів діяльності мистецьких закладів і зміцнення їхньої матеріально-технічної бази, якщо думати про майбутнє мистецтва як про складову і невід'ємну частину національно-культурного будівництва країни.

Література

1. Васильєв С. Строката кавалькада «шедеврів» / С. Васильєв // Український театр. – 1987. – №4.
2. Кольбер Франсуа. Маркетинг у сфері культури і мистецтва / Франсуа Кольбер, Жак Гантель, Сазан Білодо, Дж. Деніс Річ; [пер. з англ. за наук. ред. І.Д. Безгіна]. – Львів : Кальварія. – 2004.
3. Лэнгли С. Идея для театра. Менеджер для идеи [американская модель] / С. Лэнгли; [пер. с англ. И. Вальковой]. // Art-менеджер. – 2003. – № 1.
4. Ленгли С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / С. Ленгли. – К.: ВВП Компас, 2001. – 640 с.
5. Офіційний портал Верховної Ради України [Електронний ресурс] : Закони України – Режим доступу: zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main/1115
6. Поплавський М.М. Менеджер культури / М.М. Поплавський – К.: МП «Леся», 1996. – С. 59-122.
7. Про театри і театральну справу : Закон України від 31 травня 2005 р. № 2605-IV // Офіційний вісник України. – 2005. – № 25. – С. 31-40.
8. Реалізація державної політики у галузі культури : аналітичний звіт Міністерства культури і туризму України за 2009 рік. – К. : Міністерство культури і туризму України, 2010.
9. Рыжкова З.П. Фестиваль как форма коммуникации: Результаты культурного проекта, поддержанного региональной администрацией / З.П. Рыжкова // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2003. – № 6. – С. 88-96.

УДК 821.161.2:82

Ганна Станіславівна Файзулліна,
здобувач кафедри теорії, історії
культури і музикознавства
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МІФОПОЕЗИС УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ У ФІЛОСОФСЬКОМУ РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДІМ НА ГОРІ»

У статті розглядаються джерела міфопоетики українського філософського роману Валерія Шевчука «Дім на горі». Досліджено етноментальні риси літературного твору та проаналізована його постмодерна стилістика у контексті відтворення міфопоетичних особливостей української етнокультури.

Ключові слова: українська етнокультура, міфопоезис, філософський роман, «химерний роман», панмузична синестезія, топос, архетип, «двійництво», бароковість, притчевість.

В статье рассматриваются истоки мифопоэтики украинского философского романа Валерия Шевчука «Дом на горе». Исследованы этноментальные черты литературного произведения и проанализирована его постмодерная стилистика в контексте воспроизведения мифопоэтической особенности украинской этнокультуры.

Ключевые слова: украинская этнокультура, мифопоэзис, философский роман, «химерный» роман, панмузыкальная синестезия, топос, архетип, «двойничество», барочность, притчевость.

The article discusses the origins of mythopoeics of the Ukrainian philosophical novel of Valery Shevchuk «The house on the hill». Investigated etnomental features of the literary work and analyzed postmodern style of the novel by Shevchuk in the context of reconstituting mythopoetical features of Ukrainian ethnic culture.

Key words: Ukrainian ethnic culture, mifopoezis, philosophical novel, «chimeric» novel, panmuzychna synesthesia, topos, archetype, «duality», baroque, parable.

В українському філософському романі відтворюються світоглядні, ментальні особливості української культурної «душі» та релігійні, моральні, філософсько-естетичні ідеї «духу нації». Крім цього, український філософський роман як феномен етнокультури характеризується потужною міфопоетичною складовою, посиленим інтересом до язичницької та християнської символіки через наявність у ній чіткого міфопоетичного пласту. Саме етнокультура, перш за все її міфопоезис, стала першоджерелом роману Валерія Шевчука «Дім на горі» (1983).

Дослідження жанрової, стилістичної та світоглядної проблематики українського філософського роману у вітчизняній культурології тільки розпочинається (наприклад роботи В. Герасимчук, Т. Гундорової, О. Забужко, С. Павличко, О. Кирилової, В. Пуліної, С. Стоян, В. Скуратівського, перші дослідження т. зв. «альтернативного роману» тощо). Щодо міфопоетичного підходу до аналізу художньої творчості, то його розробка і впровадження розпочинаються ще наприкінці ХІХ століття у працях О. Потебні, І. Франка, М. Грушевського. Результативність міфопоетичного підходу до культурологічного аналізу літературних явищ підтвердили роботи О. Білокобильського, С. Кримського, Н. Левченко, Н. Хамітова, І. Чернової, О. Коляди, О. Кириченко, О. Колесник, О. Кобзар. Слід окремо згадати праці О. Кирилюка і В. Личковаха на тему специфіки етнонаціонального світовідношення, його універсальних і регіональних вимірів у культурі та мистецтві.

Актуальність і доцільність нашого дослідження визначається тим, що міфопоетичний підхід досі не застосовували до розгляду проблематики українського філософського роману в умовах сучасного етнокультурного відродження в Україні.

Мета статті – дослідити міфопоезис української етнокультури на сторінках філософського роману Валерія Шевчука «Дім на горі» як приклад відродження етнокультурних традицій в мистецтві та літературі модерної України.

Твір «Дім на горі» має стилістичні ознаки філософського роману, літературна композиція якого складається з кількох сюжетних центрів, від яких автор вільно повертається в минуле, у сни, спогади, що стають притчами, філософськими сентенціями. Філософський роман В. Шевчука щільно пов'язаний із традиціями української етнокультури, адже його художня мова багата фольклорними тропами, лірико-пісенно піднесена, що зближує твір з баладою, яка в Україні починалася з козацької «думи».

М. Павлишин визначає стилістичну належність твору В. Шевчука до «химерного роману», що став трансформацією латиноамериканського «магічного реалізму» на українському ґрунті і якому притаманно зображення позаміського ландшафту, найчастіше – села, гумористичний тон, стильові риси бароко і необароко, наявність фольклорних елементів і мотивів з історії (найчастіше – української козаччини) та втручання фантастичного в хід подій і зображення персонажів. Але філософський роман «Дім на горі» модерно відкидає бароковий гумор, вступаючи, на думку М. Павлишина, у полеміку зі старовинним «химерним романом» [8].

Романну повість-преамбулу відкриває розділ «Спокій», який є найпоетичнішим у романі, адже просякнутий *естетикою Тичинівських «Сонячних кларнетів»*. В. Шевчук звертає увагу на завмерле дійство навколо дому на горі біля річки Тетерів, тим самим маніфестуючи гармонію Людини і Природи. Для творчості В. Шевчука, як і для П. Тичини, притаманні настрої «космізму», що поєднують людину і природу, відтворюючи міфопоетику романтизму і символізму. Зокрема, для естетики і поезії П. Тичини характерні музично-поліфонічні багатопланові образи-символи, наприклад образ «музичної ріки» в поезії «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух», яка відкриває збірку [10].

Для В. Шевчука міфопоетичний топос Ріки – це світова горизонталь ідеального світу музики, ритму і кольору: «Іван спинився серед річки й на мить заслухавсь у широку, різноманітну музику оркестру навколишнього світу... Спокійно й умиростворено поспівували у кущах пташки, дзюркотіла на високих чи низьких нотах вода, ...десь поблизу голосно кричала качка і вторував їй прохриплий голос качура. Від найближчої хати полинув невимірне теплий, неголосний жіночий спів: там зривала з дерева вишні зовсім юна молодичка» [12, 48].

І для П. Тичини, і для В. Шевчука естетично є властивим синхронне відтворення різних почуттів-смишлів, сполучення в художньому образі не тільки символів та алегорій, а й кольору, звуку, запаху, дотику. Така синестезія, поєднуючи різні чуттєві враження, ознакою багато колористичної панмузичності, досягнутої завдячуючи елементам імпресіоністичної стилістики в творчості обох митців. Міфопоетичне і космічне виявляється через панмузичну синестезію.

Ліричне «Я» поезії Павла Тичини «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух», написане по-символістськи з великої літери, означає Людину нової доби, яку пробудили до життєвої мудрості глибокі соціальні й космічні зрушення. Такою Людиною у романі «Дім на горі» став «філософ» Іван Шевчук, якому відкривається велика таємниця природи і життя, а «великий космос, засаджений безліччю круглих тіл, явив йому раптом свій злагоджений ритм – все там було сповнене і впоєне найтоншим, проникливим вогнем. Здавалося, що цей вогонь виходить із нього самого і розсівається у просторі. Водночас він, той вогонь, приходить із простору й до нього» [14, 60]. Подібне космічне «осяяння» відчуває Тичинівській ліричний герой: «І стежив я, і я веснів: Акордились планети» [10]. Міфопоетичне осягнення небесної гармонії, музики вічності й досконалості світовлаштування йде ще від вчення Піфагора про «музику небесних сфер», продовжується у філософії Ляйбніца й утверджується у російських та українських «космістів».

Є у філософському романі і зв'язки із вченням ісихастів про культ мовчання, спокою, тиші, які дарують людині внутрішню музику синергії – молитовний канал спілкування із Світом, Космосом, Господом [5]. Особливим музичним наповненням розділу «Спокій» у В. Шевчука є тиша, що асоціюється героями роману з первозданною і «нерушеною» [12, 8]. Можливо, автор натякає цим на ісихастську мовчазну молитву: «Свята тиша розливалася під той час по їхньому обійсті» [12, 79]. Письменник наділяє тишу-ісихе переважно колористичними епітетами: «ось вона прийшла, глибока оксамитна й безмежна тиша», «та жовта тиша така знайома й безвиглядна!», «лягла на горби сріблиста тиша», «синя тиша оточила їх». Саме тому цей розділ нагадує діафільм із завмерлими кадрами, де «тиша росте навколо як квіти» [12, 16]. Поетичною ілюстрацією розділу «Спокій» можуть стати вірші П. Тичини: «Мовчить гора. Мовчить долина. / – Господня тінь, – прошепотів полинь. / І враз – роздерлась пополам завіса! – Тиша. Мертва... / ...І вже тремтять, вже спокій сіють / Сріблясті голуби у небесах» [9].

Феномен синестезійної поезії Павла Тичини був названий Ю. Лавріненком «кларнетизмом», що умістовлює істотні риси української естетичної душі. Роман «Дім на горі» В. Шевчука став втіленням естетики «кларнетизму» у романно-баладній формі.

Крім того, за М. Жулинським, роман-балада «Дім на горі» орієнтований на сковородинівське світобачення, зорієнтоване на «серце» й містичну інтуїцію. Радісний гімн природі, життєствердження та світова гармонія встановлюють зв'язки роману «Дім на горі» з філософією вітаїзму, конче характерного для українського світовідношення як «СВЯТОВІДНОШЕННЯ» (В. Личковах), що набуває в романі знаково-символічних форм. Саме зв'язок Людини і Природи є знаково-етноментальним у романі «Дім на горі». Автор співає художньо-образний, міфопоетичний гімн українському «антеїзму», що становить підґрунтя етнокультури: «Іван сидів на розкладному стільці-палиці і був такий непорушний, що з сусіднього куща спустився безбоязно на невидимий, бозна-коли протягнутий павутинку-місток, невеликий срібний павук. Пішов, перебираючи ногами, а що павутини не було видно, здавалося, йде він по повітрі. ...Павук помандрував уже до іншого куща, і тільки ступив він на першого листка, відразу пожовтів і той. ...Так він і мандрував сьогодні цілий день, і позасвічував на кущах перше жовте листя... Іван відчув, що той павучок проклав дорогу і до його серця» [12, 43]. Цей незбагнений етнокультурний дар саме так бачити й описувати рідну природу прописаний у поетичній душі народу, в його піснях і легендах, казках і міфах, коли добрі й злі духи, свої і чужі боги управляли сонцем і вітром, водою і вогнем, коли праукраїнське «святovidношення» було панестетичним.

Ключовим у романі є архетипний «Дім» на горі побіля річки Тетерів, довкола якого розгортаються події повісті-преамбули, бо він маніфестує своєрідну фортецю української духовності, той етнокультурний ідеал, до якого прагне жива душа українця. Дослідниця О. Бондар визначає Дім як втілення самої людини, храму її душі. Дім для В. Шевчука – це «гніздо людини, навіть черево матері» [7, 1].

Етнокультурна традиція українського «Дому» в романі є стійкою: там володарюють жінки – зачинательки та продовжувачки роду, хоронительки моралі, «берегині». Безпосередньо з Домом пов'язаний і родовий міф: «Народжуються в цьому домі здебільшого дівчата, чоловіки сюди приходять... Вони підіймаються знизу і, як правило, просять напиться води. Той, хто нап'ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди. Так було і в матері твоєї, так повинно статись із тобою... Приходять до нас і інші чоловіки... Ці пришельці не піднімаються знизу і не просять напиться води, вони з'являються бозна-звідки... Тоді народжувались у нашому обійсті хлопчики, доля яких майже завжди була сумна: все вони до чогось рвалися й навіть з дому тікши...» [12, 73-74].

Герой філософського роману Іван Шевчук та його правнук Хлопець – є такими «втікачами» з родового Дому: «Вони всі якісь дивно однакові, ці Шевчуки» [12, 151]. Вони – філософи, породжені двома світами, реальним і міфологічним, з часом починають бачити містерію життя, чути музику природи. Козопас Іван Шевчук пише історії з людського життя, п'ять зшитків – «п'ятеро ненароджених синів», – яких Хлопець «прилаштовує до літературного вжитку» під промовистою міфопоетичною назвою «Голос трави». Таким чином, В. Шевчук подібно до М. Булгакова в романі «Майстер і Маргарита» використовує прийом «тексту в тексті».

Узагальнений образ безіменного персонажа Хлопця дослідники інтерпретують як біблійного «блудного сина», який після мандрів повертається до рідного Дому: «Серце Хлопцеві забилося прискорено – втягло його в той отвір вулиці, наче могутнім насосом... Здавалось невідома сила піднімає його над землею, на око вибилась непрохана сльоза» [12, 190-191]. Письменник В. Шевчук модернізує притчу про блудного сина, яка може бути представлена як архетипна модель поведінки не лише окремого індивіда, а й всього людства. Після довгих мандрів Хлопець знаходить себе, відчуває радість прозріння, пізнає вічні закони. Символ «Дому» в поєднанні з цим мотивом повернення означає життєве благо, екзистенційну фортецю, надійну основу щастя, а дорога, яка веде геть з дому, – прокляття. Ця антитестика теж характерна для міфопоетичних традицій української етнокультури.

Отже, «Дім» в романі набуває значення першопочатка, власного космосу, універсальної моделі світу, осередком спокою, гармонії душі та місця родової, родинної вкоріненості, зустрічі поколінь, домівку етнічного духу [6]. Так і за словами В. Шевчука: «Дім, особливо в тоталітарні часи, – фортеця для оборони від світового і державного зла» [7, 1]. Взагалі всю творчість В. Шевчука називають апологією Дому як природного, матеріального, так і духовного, «вічного», дискредитацією усілякого роду «безпритульності» [1].

У романі архетип Дому невід'ємний від топосу Гори. Російський дослідник міфів В. Топоров [11] розглядає Гору як трансформацію Світового Дерева – образу світу, модель Всесвіту. Саме «Світова Вісь» уявляється у вигляді Священної Гори, міфічної або реальної, яка вважається найвищою точкою Землі, центром світу, де утворилося все суще. У слов'янській міфології Гора (Світове Дерево) – це вертикаль, що ділить світ на Яв-Прав-Нав.

У романі «Дім на горі» Гора стає міфообразом, що об'єднує у собі два світи, утворюючи тим самим «двосвіття», що синкретизує міфологічне і реальне у єдиний антропокосмічний простір. Гора, яку увінчує Дім, утворює «вісь», яка з'єднує Небо і Землю. У вертикальному розрізі Всесвіту, за В. Топоровим, небесний кінець «Світової Осі», тобто абсолютний верх, є найбільш сакральною точкою і найближчою до Бога. До того ж В. Топоров тлумачить топос Гори як «двері» у паралельні світи.

Відтак, не дивно, що у романі з домом на горі пов'язане циклічне пришествя на землю міфологічно-фантастичного «Дженджурика» Анатоля, який ніби з'являється бозна-звідки, щоб спокусити дочку Дому. Його прообразом є чорт-Мефістофель, що на українському ґрунті набув вигляду міфопоетичного сірого птаха «у сірому костюмі, лакованих туфлях і в солом'яному капелюсі» [12, 152], або міфологічного Левенця-чортика, бісенятка [6].

Дім-на-горі є ізольованим від навколишнього міфопростору, шлях до нього непростий. Для української етноментальності характерна інтерпретація дому-на-горі як «дівич-гори» – священної гори, що має зв'язок з спільнослов'янським культом жіночого божества. Маємо підстави говорити про синтезований архетип Дому і Гори і їх трансформацію в архетип Храму, як осередку святості, незмінності та циклічності, як місце-святилище поклоніння культу богині Magna-Mater – Великої Богині. М. Жулинський інтерпретує Дім як Парнас, а жінок, що населя-

ють його, називає «музами» [3, 476]. Недарма до романної Галі «впливала... через вікно повітряна богиня. Була складена з голубих площин, а вдягнена в сонячне проміння, входила в неї через очі, тоді й очі її голубіли; вони зливалися в одне й жили отак: богиня й вона...» [12, 10]. «Голуба богиня» – це міфопоетична іпостась Галі, з приходом якої Галя відчувала надзвичайну силу, впевненість, молодість і привабливість.

Якось в інтерв'ю В. Шевчук зазначив, що похідною від Дому є категорія Дороги – «це життєвий шлях, стежка для утечі з Дому (ескапізм), духовні мандри, житейська колотнеча... Дім обов'язково єднається з дорогами, стежками, без них він мертвий» [7, 2]. З цієї точки зору в романі життєвий шлях фронтовика Володимира видався вкрай важким, як і дорога до загадкового Дому на горі. Він навіть не підозрював, що від цієї дороги життя його круто зміниться, що він одружиться з Галею і знайде у тому домі спокій і душевну гармонію.

Міфопоетичним, навіть містичним у повісті-преамбулі є лейтмотив «синьої дороги». Для В. Шевчука вона уособлює сферу вічного або метафізичну надреальність – «світ колишніх людей та відлетіле життя» [12, 216]. Етнокультурна символіка синього кольору і мотив дороги, запозичені з українського фольклору, певною мірою перегукуються з пошуком синього птаха у М. Метерлінка. «Синьою дорогою» приходять Микола до вікна своєї вдови Олександри провідати п'ятьох маленьких дітей. «Синьою дорогою» він зустрічає постаті, які складають гілля безконечного дерева, що «розгалужене навсібіч, з'єднувалося, розходилося, ніде не починалось і не кінчалось» [12, 49]. Таким чином, «Світове дерево» у міфопоетичному Космосі В. Шевчука асоціюється з деревом смерті, з яким герой зустрічається у «країні вічності».

Для філософського роману «Дім на горі» притаманне не тільки міфопоетичне, а й романтичне світосприйняття, теж характерне для української етнокультури. Від європейських романтиків В. Шевчук запозичує жанр балади, синтезуючи його з романною формою. До центральних мотивів романтичної балади належить, як правило, кохання між жінкою та демонічним єством у чоловічій подобі. М. Павлишин у зв'язку з цим зазначає, що «Дім на горі» зацікавлений наслідками таких демонічних зачаття та їхнім символічним потенціалом. Опис прозріння Івана Шевчука, переходу до якісно нових, привілейованих форм бачення («Відчував над собою там, угорі, величезний і безмежний простір, його душа проходила туди, розкладаючись на етер, пливла, обволікаючи далекі планети, метеорити й супутники» [12, 105]) належить до європейської традиції романтичних зображень митця-ясновидця в дусі Новаліса й Шлегеля, Вордсворта чи Кітса.

Крім того, з романтичної традиції Гофмана, зокрема його роману «Золоте горнятко», В. Шевчук перейняв напівмістичний прийом «двійництва». Адже для творчості Гофмана, як і для інших романтиків, характерно роздвоєння світу на реальний, дійсно існуючий, і світ нереальний, фантастичний, ірраціональний – світ мрії. Виходячи з цього, художній світ романтиків, маючи реально-ірреальну природу, породжує роздвоєння літературних героїв між двома світами. За допомогою міфопоетики В. Шевчук обіграє гофманівське «двійництво», творячи своїх героїв, які балансують між реальністю і міфом.

Міфологічним «двійником» Галі, як уже зазначалося, є «блакитна богиня»: «Богиня ввійшла їй у той ранок у серце, і вся вона засвітилася, заясніла – сонячний світанок відбився на денці її очей і незвичайно їх посинив». Анатоль, який є «незмінним і нетлінним у часі» [12, 189], представлений у вигляді зооморфного міфобразу «сірого птаха»: «...летить до їхньої гори й озутий той птах у лаковані туфлі. Дивиться тужно неймовірними очима й кричить, як ворон, а може, й пугач».

Ясновидець, син перелесника, козопас Іван Шевчук через «двійництво» став творцем-поетом, митцем, мисленником, своєю подобою він стирає межі реальності і міфу. У час, коли до нього прийшло «прозріння», він «виключався з реального світу; дух його, здавалося, жив в інших сферах та іншими вимірами» [12, 112]. Його дружині Марії здавалося, що біля нього вона «чує шерхит легких білих крил» [12, 101], а його лик почала бачити на іконах у кутку хати, тоді «відчувала присутність на душі якогось свята» [Там само]. До речі, цей стан нагадує розуміння сутності українського світовідношення як «святівідношення» [6].

Міфопоетичним, навіть містичним першопоштовхом творчості для ясновидця Івана Шевчука стала неземна, сакральна сила, «хіромантія Космосу». Весь простір уявлявся йому широкою долонею, «заповненою лініями, квадратами, колами, людськими істотами, рухом та вовтузінням» [12, 123].

Відповідно, модель світу у філософському романі В. Шевчука – це своєрідна «велетенська долоня», а козопас Іван символічно виступає етнокультурним «хіромантом», що відстежує усі найменші зрушення в людському бутті. Повний збіг прізвища автора і його героя підтверджує думку про «авторське двійництво». Письменник В. Шевчук у своєму герої-філософі вбачав омріяну людину нового світогляду, космічного світовідчуття, яка найвищу цінність бачить в Любові як русі до гармонії світу й людини. Таке антропокосмічне розуміння любові є виявом панестетизму української ментальності, іманентної міфопоетики традиційної етнокультури.

Інший «ясновидець» у творі – Хлопець, подібно до свого предка – Івана Шевчука, після мандрів і повернення в Дім пізнає «Космос», «повний нескінченного простору, густо заповнений круглими темними та ясними тілами. Погідний ритм упізнав він у всьому – там, у небі, і тут, на землі: рух планет, соку й крові, рух живих та мертвих тіл» [12, 220]. Тут письменник В. Шевчук наголошує на родовій невмирущості, циклічності життя, натякає на космічну силу забутих предків.

Друга частина філософського роману – «Голос трави» – має містичну кількість новел – тринадцять. В. Шевчук активно звертається до народних легенд, переказів, міфів, казок, дум, пісень, бувальщин, адже міфопоетика фольклору є символічним світом єдності Людини і Природи. Романні новели мають фольклорно-міфологічну основу і відтворюють умовно-химерне переплетення реального і міфологічного в етнокультурній свідомості людини. Використання українських демонологічних образів, повір'їв та вірувань прадавніх українців є важливою рисою вітчизняної химерної прози. Усі розповіді – про ірреальні взаємини людини з містичними героями: відьмами, домовиками, чортами, перелесниками, а витoki цього нарративу лежать у архаїчному язичницькому світосприйнятті праукраїнців.

Моторошність містичного циклу новел В. Шевчука спричинена філософським трактуванням надприродного як міфопоетичного. Для міфопоетики письмен-

ника характерний етнокультурний мотив гри з нечистою силою, у зображенні якої відчутний вплив язичницького світовідчуття, Гоголівського «Вія» та неоготики. Автор надає українській міфології постмодерністське трактуванням етнокультури, зберігаючи неповторний національний колорит і традиції.

Отже, В. Шевчук у романі «Дім на горі» втілює специфічне українське барокове світосприйняття, на що вказує надмірна химерність та містичність художнього стилю, світоглядні антиномії добра і зла, діалектика змінного і постійного, мотив плинності буття, образ мандрівника тощо. Крім барокових ознак для творчості В. Шевчука характерні впливи романтизму, сюрреалізму, неоготики, символізму, імпресіонізму, «кларнетизму». Джерела міфопоетики філософського роману «Дім на горі» знаходяться у глибинних пластах етнонаціональної культури – у фольклорі, народних віруваннях, у язичницькій і християнській міфологіях. Міфопоетика «химерної прози» В. Шевчука насичений специфічно українськими етноментальними рисами: світовідношення як «святотіждошення», «вітаїзм», інтровертність, кордоцентризм, софійність, антеїзм; архетипи Дому, Гори (Світового Дерева), Дороги, Храму, Природи, Землі. Художньо-естетично вони виявляються через бароковість, містичність, фантазмагоричність, метафоричність, гротескність, притчевість філософсько-літературного тексту сучасного українського письменника.

Література

1. Горлова О.В. Мотив «Дому» у творчості Валерія Шевчука [Електронний ресурс]. / О.В. Горлова – Режим доступу: <http://do.gendocs.ru/docs/index-299215.html>
2. Ермаков С.Э. Опора Мироздания. Мировое древо и Скала Времени в традиционной культуре / С.Э. Ермаков, Д.А. Гаврилов. – М.: Ганга, 2009. – 288 с., ил. – (Обычай веков).
3. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави: післямова до кн. Валерія Шевчука «Дім на горі» / М. Жулинський. – К., 1983. – С. 475-476.
4. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція / Ю. Ковалів // Слово і час. – 2003. – №1. – С. 3-8.
5. Личковах В.А. Синергія та людська креативність у релігійнознавчому та естетичному аспектах / В. Личковах, Л. Ширяєва // Людина. Культура. Освіта: матеріали II Всеукраїнських філософських читань пам'яті доктора філософських наук, професора В. І. Шевченка (м. Чернігів, 17 лютого 2012 р.). – Чернігів: ЧДІЕУ, 2012 – С. 117-119.
6. Личковах В.А. Філософія етнокультури: теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В.А. Личковах. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
7. Монахова Т. Концепти «Дім» і «Дорога» у творах Валерія Шевчука: коментар письменника / Т. В. Монахова // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 1. – С. 90 – 92.
8. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука / М. Павлишин. Канон та іконостас / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – С. 98 – 112.
9. Тичина П. Ще пташки в дзвінких піснях блакитний день купають [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=tychina&page=tychin58>
10. Тичина П. Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух [Електронний ресурс] / П. Тичина – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Павло-Тичина/21170/Не-Зевс-не-Пан-не-Голуб-Дух>
11. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / В.Н. Топоров. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284
12. Шевчук В. Дім на горі / В. Шевчук. – К.: Радянський письменник, 1983. – 487 с.

РОЗДІЛ V. СТУДЕНТСЬКА СТУДІЯ

УДК 791.43.079:005.8

Валерій Вікторович Зінов'єв,
магістрант кафедри менеджменту
соціокультурної діяльності та
зовнішньокультурних зв'язків
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

УПРАВЛІННЯ КІНОПРОЕКТАМИ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

У статті розглянуто особливості управління кінопроектами в соціокультурній сфері, підвищенням ролі культури в соціально-економічних перетвореннях, переосмисленням культурної політики, її пріоритетів і засобів їх досягнення.

Ключові слова: кінопроект, управління кінопроектами, соціокультурна сфера.

В статье рассмотрены особенности управления кинопроектами в социокультурной сфере, повышением роли культуры в социально-экономических преобразованиях, переосмыслением культурной политики, ее приоритетов и средств их достижения.

Ключевые слова: кинопроект, управления кинопроектами, социокультурная сфера.

The article considers the peculiarities of film projects in the social and cultural spheres.

Key words: film project, managing the project, socio-cultural sphere.

Проектування у соціокультурній сфері є важливою складовою теорії та практики сучасної соціокультурної діяльності. Здатність ефективно управляти соціокультурною сферою та її структурними підрозділами забезпечить найповніше задоволення потреб суспільства.

Якщо раніше функції соціокультурного проектування належали державним інститутам, то тепер все частіше вони переходять до суспільних інститутів, що позитивно впливає на свідомість народу, активізує соціокультурні творчості різних категорій населення, розширює кількість видів і форм творчості, збагачує спектр культурних ініціатив за рахунок розвитку різного роду суспільних рухів, об'єднань, клубів, асоціацій. Широкого використання набуває підтримка різних ініціатив, яка виражається у вигляді цільових програм загальнонаціонального й локального характеру.

Досвід розвинених демократичних країн свідчить, що внаслідок виваженої, послідовної державної політики у сфері культури відбуваються зміни в соціально-економічному, політичному розвитку суспільства. Особлива роль належить культурі в державотворчих процесах, у формуванні єдиного духовного простору, в утвердженні гуманістичних цінностей, національної самосвідомості і патріотизму. Національна культура в широкому розумінні як спосіб життя суспільства в усій його повноті є важливим чинником національного відродження, саме тим надчасовим явищем, на якому ґрунтуються як духовна спадщина, так і творіння майбутніх поколінь.

Важливою складовою української культури є кінематографія, кращі досягнення та здобутки якої широко відомі у світі. Та для успішного функціонування і розвитку вона більше, ніж будь-яка інша сфера суспільного життя, потребує постійної підтримки і опікування з боку держави та органів влади різних рівнів, створення відповідної інфраструктури галузі, капіталовкладень і поточного фінансування, забезпечення матеріально-технічними засобами.

Кризові явища в економіці, непрості процеси реформування всього суспільно-політичного життя мали негативні наслідки для вітчизняної культури і насамперед позначилися на її матеріально-технічній базі. Тому сьогодні кіно в Україні не повною мірою задовольняє потреби культурного і духовного відродження українського народу. Але за непростих сучасних умов продовжують функціонувати і досить активно розвиватися різноманітні кінопроекти, які дають об'єктивне уявлення про стан вітчизняного кінематографа, представляють нові тенденції в українському кіно та долучають до них широкі кола глядачів. Зазвичай кінопроекти широко висвітлюються у засобах масової інформації, тобто автоматично зростає увага преси до вітчизняного кіно, що, безумовно, є позитивним фактом. Значна частина кінопроектів має статус міжнародних. Тобто найновіші досягнення українського кіно демонструються на тлі широкої панорами світового кіномистецтва. Тож маємо змогу розглянути вітчизняний фільм у світовому контексті, що у черговий раз підкреслює значення кінопроектів та актуальність їх розгляду.

Мета даної статті – розкрити особливості розвитку кінопроектів в соціокультурній сфері.

Вивчення проектної діяльності у сфері культури в якості інструменту культурної політики в умовах соціально-економічних трансформацій зумовило звернення до наукових праць з дослідження даної проблеми в різних контекстах. Проектна діяльність як одна з фундаментальних характеристик культури, знайшла своє відображення в публікаціях дослідників Е. В. Соколова [9], Т. М. Дрідзе [3], Г. А. Антонюк [1], А. П. Маркова та Г. М. Бирженюк [6], І. В. Петрової [8], Н. М. Драгомирецької [2] та інших. У їх працях, управління проектами культури розглядається як перспективне поняття з різних завдань і поглибленого розуміння сутності культури.

Вже традиційно увагу преси привернули великі міжнародні кінопроекти. Одним з найрезонансніших заходів став Міжнародний кінофестиваль «Молодість» [5] – одна з найбільших спеціалізованих кіноподій України та Східної Європи за версією Міжнародної Асоціації Кінопродюсерів (FIAPF).

Головне завдання фестивалю – сприяння розвитку молодого професійного кіно. Як і сорок років тому конкурсна програма представляє професійні та аматорські фільми дебютантів. Головні секції – студентський перший короткометражний (ігровий, анімаційний, документальний) та перший повнометражний ігровий фільм. До географії конкурсних робіт належать країни майже з усіх континентів. Тож, ми шукаємо та знаходимо і таким чином надаємо можливість молодим талантам посісти належне їм місце у сучасному кінопроцесі [4].

Вперше кінофестиваль «Молодість» відбувся в 1970 р., коли в Києві пройшов перший республіканський огляд студентських фільмів за такою самою назвою. Його організаторами виступили: Спілка кінематографістів України, ЦК

ЛКСМУ і Комітет по кінематографії при Раді Міністрів України. Фестиваль мав на меті оцінити стан підготовки творчих кадрів кіногалузі заснованим 1961 р. факультетом кіномистецтва Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, що мало сприяти створенню оптимальних умов для формування необхідної для потреб вітчизняної кіноіндустрії кількості фахівців. За дев'ять років своєї діяльності факультет кіномистецтва продемонстрував ефективність своєї системи освіти й накопичив чималий екранний доробок. Отже, було цілком доцільно напередодні ювілейного десятого року організувати огляд творчих здобутків вихованих у вітчизняній кіношколі митців. Саме таке завдання стояло перед першим республіканським фестивалем студентських фільмів «Молодість». До його програми увійшли 34 документальні, науково-популярні, ігрові й анімаційні стрічки, відзняті протягом 1965–1970 рр.

Журі першого фестивалю «Молодість» очолював режисер Микола Машенко. Призи вручалися на урочистому закритті, у Палаці культури заводу «Арсенал». Наступні десятиліття засвідчили, що вибір лауреатів фестивалю 1970-го був напрощуд точним. Всі вони плідно працювали в українській кінематографії.

Переможці першого фестивалю «Молодість» взяли участь і в подальших програмах фестивалю. На другому фестивалі «Молодість» починає визначатися структура конкурсу: до нього було включено як короткометражні, так і повнометражні стрічки. На честь ювілею кінофакультету відкриття й закриття фестивалю було проведено в кінозалі Жовтневого палацу культури.

У перші роки інтерес до подій кінофестивалю «Молодість» виявляє лише спеціалізована преса – коротенькі огляди на шпальтах тижневиків «Культура і життя», «На екранах України», в журналі «Новини кіноекрана». Фестиваль був орієнтований передусім на фахівців, хоча робили спроби залучити до його аудиторії глядачів не лише Києва, а й інших міст України. Його програми представляють на Дніпропетровщині, у Павлограді, Кривому Розі, де проходять творчі зустрічі молодих кіномитців з робітничими колективами. «Молодість» поступово набуває впливу у вітчизняному культурному середовищі. І вже з середини 1970-х в огляді беруть участь студенти Всеросійського державного інституту кінематографії, ленінградські й мінські документалісти, творча молодь Болгарії, Вірменії, Грузії.

За складом і мистецьким рівнем програми «Молодість», формально зберігаючи статус республіканського фестивалю, фактично перетворюється на відкритий національний кіноогляд, що цілком відповідає загальноєвропейській тенденції.

У 1970-х кінофестиваль «Молодість» залишається єдиним щорічним кінофорумом України. Його конкурсна програма завжди буде зосереджена на студентських і перших професійних працях режисерів.

1980-ті рр. виявилися не дуже щедрими на творчі відкриття й нові перспективні особистості. Міжнародний кінофестиваль «Молодість», і далі обмежуючись теренами радянської кінематографії, фіксує в своїй конкурсній програмі скромні успіхи вітчизняної ігрової режисури. Лауреати фестивалю того часу постануть перед необхідністю творчої самореалізації у період остаточного розпаду радянської системи. Мало хто з них спроможеться поставити більше двох кінофільмів: вони або перейдуть працювати на телебачення, або емігрують.

Наприкінці 1980-х на «Молодості» відбувається низка дебютів нової генерації документалістів, спроможних оперативно і влучно цілити в найбільочіші проблеми суспільства доби соціальних катаклізмів.

Віддаючи належне зростаючій ролі документалістики, кінофестиваль «Молодість» 1987 р. вперше ділить програму на дві частини – ігрову та неігрову. Роботу кожної з них оцінює окреме фахове журі. Така структура збережеться кілька років, поки документальне кіно максимально відповідатиме горизонталю суспільного очікування.

Останнє радянське кінодесятиліття позначене для «Молодості» певним розширенням географії. У програмі фестивалю починають брати участь студенти й дебютанти з Литви, Латвії, Естонії, Азербайджану, Узбекистану, Туркменії, Казахстану, НДР, Польщі. Серед конкурсантів «Молодості» 80-х чимало іноземних студентів факультету кінорежисури Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого – з Ірану, Ємену, Бангладеш, Греції.

Кінофестиваль «Молодість» завжди проводиться в Києві. Тому назва міста врешті стає частиною офіційного імені кіноогляду: Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість». Щороку в Харкові, Одесі, Львові, Донецьку проводяться дводенні програми «Відлуння “Молодості”»: в них презентується по кілька стрічок з міжнародної й національної секцій.

Складна процедура вступу до Спілки кінематографістів призводить до відчутного старіння її складу. Щоб активніше залучити молодь до кінематографічного життя, 1988 р. при Спілці створено Об'єднання молодих кінематографістів України (ОМКУ), яке очолює режисер «Укртелефільму» Михайло Павлов. Того ж року це Об'єднання перебирає на себе організацію кінофестивалю «Молодість», щоб дати новий імпульс його розвитку. Фундаторами форуму на цьому етапі виступають: Спілка кінематографістів, Об'єднання молодих кінематографістів, Міністерство у справах молоді та спорту, Фонд міжнародного молодіжного співробітництва, Держкінофонд України, Спілка молодіжних організацій України. Від 1989 р. фестиваль починає видавати власний каталог фільмів (раніше друкувалися тільки розклади кінопоказів), в якому віддзеркалюється неоднозначність мовної ситуації тогочасної України: каталог виходить російською й українською, а від 1991 р. – ще й англійською.

Об'єднання молодих кінематографістів України активно налагоджувало контакти з державними, громадськими й комерційними кінематографічними структурами всіх республік СРСР і ближнього зарубіжжя. Перша половина 1990-х стала дуже продуктивною для українського кіно. Через залучення у кіновиробництво приватного капіталу в цей період було вироблено велику кількість фільмів. У вітчизняну кінематографію прийшла нова генерація обдарованих митців. У 1993–1994 рр. Об'єднання молодих кінематографістів України видало два довідники, присвячені цій генерації, яка встигла заявити про себе повнометражними й короткометражними фільмами, представленими в програмі фестивалю «Молодість», й зробила вагомий внесок у розвиток вітчизняного кіно.

Проте переважна більшість приватних інвесторів використовувала кіновиробництво лише як схему для відмивання грошей і не була зацікавлена у виході створених при цьому фільмів на великий екран. Засновувалися й дуже швидко переставали існувати численні кінокомпанії-метелики. Попри значну

кількість зняті у ту добу картини так і не дійшли до свого глядача. Державна система кінопрокату швидко розпадалася, глядач покинув зали кінотеатрів, не маючи ані коштів, ані часу на перегляд стрічок, оскільки був заклопотаний проблемою виживання в умовах тотального дефіциту товарів першої необхідності.

Деструктивні процеси, які відбувалися в українському кіно за останні два десятиліття, призвели до того, що основні режисерські й операторські сили генерації, котра дебютувала в цей час на «Молодості», перейшли на телебачення, в рекламу або емігрували. Об'єднання молодих кінематографістів України проіснувало кілька років. Економічна криза, якою супроводжувався розпад СРСР, дуже швидко зняла питання про об'єднання молодих кінематографістів, оскільки за короткий час кіновиробництво різко скоротилося. З середини 1990-х кінофестиваль «Молодість» надовго був позбавлений можливості включати до конкурсу повнометражні й навіть короткометражні українські дебюти через їхню відсутність. У другій половині нульових років кіновиробництво поступово почало відроджуватися.

Напередодні здобуття Україною незалежності в 1991 р. проходив 22-й Відкритий український кінофестиваль «Молодість». Очолований Михайлом Павловим Оргкомітет фестивалю вперше сформував міжнародне журі. Через фінансові проблеми вперше запроваджені грошові премії так і не були вручені переможцям. Наступного 1992 р. фестиваль не проводився. Він відновився 1993 р., коли керівництво прийняв на себе колишній голова київського кіноклубу «Діалог» Андрій Халпахчі.

Вирішальну роль у налагодженні міжнародних творчих зв'язків фестивалю відіграла співпраця з дипломатичним корпусом, акредитованим у Києві в першій половині 90-х. Посольства Франції, Німеччини, Швейцарії, Фінляндії, Італії, Швеції, Чехії відтоді стали постійними партнерами «Молодості», надаючи допомогу в підготовці своїх національних програм, запрошенні кіномитців. 1993 р. «Молодість» була офіційно зареєстрована Міжнародною федерацією асоціацій кінопродюсерів (ФІАПФ) як міжнародний кінофестиваль, який працює у повній відповідності до світових стандартів. Від 1993 р. головним призом Київського кіноогляду є авторська статуетка «Скіфський олень».

Одним з основних своїх завдань фестиваль вважає просування українського кіно на світові кінофоруми. З цією метою до Києва щороку запрошуються селекціонери провідних міжнародних кінооглядів. Окрім включених до конкурсної програми фільмів вітчизняних виробників, до уваги гостей «Молодості» представляється широкий спектр національної кінопродукції в усіх професійних форматах у спеціальній секції «Панорама українського кіно». Чимало фільмів з цієї програми потрапляли на західні фестивалі, а часом і здобували там престижні нагороди.

Увага Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість» сфокусована і на стрічках, знятих іноземними постановниками про Україну й українців. 1997 р. Київський міжнародний кінофестиваль «Молодість» засновує щорічну премію «За внесок у світове кіномистецтво» на пошану найвизначніших митців світу. Час від часу гостями, учасниками або членами журі «Молодості» стають зарубіжні митці українського походження.

У 2000 рр. «Молодість» збирає в своїх програмах від 250 до 400 фільмів з понад сорока країн світу. Найширше були представлені кінематографісти з України, Німеччини, Франції, Італії, Росії. Протягом дев'яти днів її заходи відвідало близько 100000 глядачів. Урочисте відкриття й закриття фестивалю проводилося в Національному палаці «Україна». Конкурсну програму оцінюють головне міжнародне журі, журі Міжнародної Федерації кінопреси FIPRESCI, журі міжнародної федерації кіноклубів FICC та журі екуменічних організацій. Від 2003 р. щороку вручається спеціальний приз «За розвиток національного кінематографа».

Від 2002 р. в рамках фестивалю працює Київська майстерня талантів, яка розпочиналась як спільний проект з «Кампусом талантів» Берлінського міжнародного кінофестивалю, а потім стала самостійною структурою. Вона дала студентам мистецьких вузів та творчій молоді можливість відвідувати лекції та семінари майстрів світового кіно.

Початок ХХІ століття став приводом для підведення підсумків діяльності провідних міжнародних кінофорумів останніх десятиліть. Змінилися й умови співпраці кінооглядів з виробниками й дистриб'юторами фільмів. Якщо до кінця 1990-х фестивалі розглядалися радше як кінематографічне свято, своєрідна реклама запрошених на нього картин, то нині вони трактуються як альтернативний прокат і мають суто комерційні взаємини з власниками прав на фільми. Внаслідок цього відбувається поступова зміна фестивальних еліт. Нині для менеджерів соціокультурної діяльності важливіше володіти основами сучасного менеджменту, ніж знатися на мистецтві кіно. Ці процеси торкнулися й «Молодості», чия залежність від спонсорського фінансування впливає на підвищення зацікавленості в участі кінозірок, потужній рекламній кампанії, комерціалізації кінопоказів [7]. Також слід зазначити, що кінофестиваль «Молодість» багатий не тільки кінодобірками, а й майстер-класами, презентаціями проектів та професійними дискусіями [5].

Київський міжнародний кінофестиваль дебютних фільмів «Молодість», що виріс з фестивалю студентських робіт майбутніх кінофахівців, нині, досягнувши цілком респектабельного віку, перетворився на колосальну комунікативну подію, що репрезентує одночасний (синхронічний) зріз дебютного, отже, переважно «молодого» кіно, демонструючи його загальносвітові тенденції. Така інтеракція за участі фільмів з багатьох країн світу дає слушну нагоду обміркувати, як же ми виглядаємо у цих контекстах кінематографічного розмаїття [10].

Проведення численних кінопроектів дозволило висвітлити сильні та слабкі сторони сучасного вітчизняного кіно, його проблеми та здобутки. У черговий раз звернули на себе увагу фінансово-економічні проблеми кіномитців та недостатність фінансування кіно з боку держави. Кінопроекти показали і певні вади у постановці фільмів і їх сценаріях, які, головним чином, були зосереджені на темних, негативних сторонах життя. На превеликий жаль у фестивальну галузь, де вже конкурують численні гравці, приходять люди без досвіду, непрофесійні або й просто ті, хто прагне легких і швидких грошей.

Водночас кінопроекти засвідчили великий інтерес глядачів до кращих здобутків вітчизняного кіно, а також стали певним кроком до успішного просування українських стрічок на світовий кіноринок [5].

Отже, для менеджера зовнішньокультурної діяльності управління проектами має важливе значення, позаяк успішність діяльності фахівця соціокультурної сфери залежить від ступеня оволодіння знаннями, а вивчення соціокультурних процесів є необхідною умовою реального впливу на активізацію та подальший розвиток соціокультурної діяльності, мобілізації її внутрішніх ресурсів, удосконалення механізму саморозвитку, адаптації до ринкових умов, створення системи духовного захисту населення.

Література

1. *Антонюк Г. А.* Социальное проектирование / Г. А. Антонюк. – Минск, 1978. – 245 с.
2. *Драгомирецька Н. М.* Управління соціальними та культурними проектами / Н. М. Драгомирецька. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2008. – 276 с.
3. *Дридзе Т. М.* Основы социокультурного проектирования / Т. М. Дридзе, Э. А. Орлова. – М., 1995. – 245 с.
4. Історія тривалістю у півстоліття / molodist. – [Електроні текстові дані]. – Режим доступу : http://www.molodist.com/festival_history. – Назва з екрану.
5. Кінофестивалі в Україні та проблеми розвитку вітчизняного кіно (оглядова довідка за матеріалами преси 2009 року) / Міністерство культури України. – [Електроні текстові дані]. – Режим доступу : <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/192176>. – Назва з екрану.
6. *Марков А.П.* Основы социокультурного проектирования: учеб. пособие / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. – СПб., 1997. – 260 с.
7. *Новікова Л.* Кінофестиваль «Молодість» як віддзеркалення генези національного кінопростору України. / Л. Новікова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : [зб. наук. праць]. – 2011. – № 9. – С. 120–134.
8. *Петрова І. В.* Проектування в соціокультурній сфері: навч. посіб. / І. В. Петрова. – К. : КНУКіМ, 2007. – 372 с.
9. *Соколов А.В.* Феномен социально-культурной деятельности / А. В. Соколов. – СПб., 2003. – 203 с.
10. Фестивальна палітра // Забавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Забавіна. – К. : Фенікс, 2007. – С. 177–178.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

Берегова Г.Д.	Світоглядний діапазон філософського енергетизму.. 3
Капічіна О. О.	Східна музична традиція та її місце в музично-семіозисному мисленні опус-музики ХХ століття.... 10
Юхимик Ю. В.	«Contemporary Art»: симуляція мистецтва 17
Смельянова Т. В.	І. Фолькельт: логіка узгодження «метафізичної» та «психологічної» естетики..... 25
Нікульчев М. О.	Софія як концепт та образ філософії всеєдності: історико-філософський аналіз..... 32
Федоренко М. О.	Можливість зустрічі: Бахтін і Гадамер 42
Сирцова О. М.	Людське і надлюдське: відгомін апокрифів про Симона Волхва в «Повістях минулих літ» 49
Матвієнко А. Т.	До питання формування тезауруса з туристичної термінології в Україні 55
Приходько А. В.	Екзистенційні домінанти світобачення у мистецтві авангарду (російський та український футуризм) 60
Причепій О. Є.	Семантика восьмичленної структури архаїчних символів та орнаментів 67
Романуцький В. М.	Континуум індивідуалізм – комунітаризм у кроскультурних дослідженнях Ф. Тромпенаарса... 75
Сухина О. В.	Трансгресивні виміри соціокультурної буттєвості: апологія маски..... 80

РОЗДІЛ ІІ. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

Причепій Є. М.	Знаки зодіака в архаїчній символіці та народних орнаментах 89
Герчанівська П. Е.	Хронотоп в Українській православній культурі 97

Божко Т. О.	Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування	104
Вишневська Г. Г.	Потенціал кулінарних турів у контексті спеціалізованого туризму	112
Колосова Н. А.	Історичні передумови меценатської діяльності Миколи Рябушинського в культурному розвитку Росії (кінець XIX – початок XX століття)	119
Овчарук О. В.	Культурософська спадщина української діаспори у вимірах персоналістичного дискурсу	127
Бойко З. В.	Символ як конструкт мисленнєвої діяльності.....	134
Дабло Л. Г.	Фундаментальні положення в культурологічній концепції Д.М. Овсянико-Куликовського	141
Коржов О. Ю.	Соціокультурні протиріччя у контексті глобального розвитку	147
Набокова Г. В.	Жанрові формати розважальної телевізійної культури	154
Рудь Я. С.	Соціально-культурне проектування – інноваційна технологія ефективного управління культурними процесами	161
Сабадаш С. Ю.	Початок наукової діяльності Л. С. Виготського: культурологічний аспект	167
Бойко В. І. Гончаров В. В.	Взаємодія традицій і новацій крізь призму поглядів Ентоні Гідденса.....	174
Пилявець Л. С.	Культура в ракурсі глобалізації: актуальність дослідження.....	182
Чорна К. В.	Інфотейнмент у телевізійному просторі та його витоки	187
Чумаченко О. П.	Творча діяльність як засіб індивідуального сприйняття і ставлення до колективного досвіду (дискурс Ренесансу).....	193

РОЗДІЛ ІІІ. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

Залужна А. Є.	Моральна проблематика в контексті феноменологічно орієнтованої філософії	200
Головач Н. М.	Традиції і звичаї як фактор культурної соціалізації особистості	206
Гайдукевич К. А.	Роль сімейних традицій в духовній культурі молодшої сім'ї.....	213
Гаєвська Т. І.	До проблеми становлення моралі	221
Сушицька І. М.	Трансформація функцій сім'ї в сучасному соціокультурному просторі.....	228

РОЗДІЛ ІV. ХУДОЖНЯ ТВОРЧИСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Молчанова Т. О.	Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера	236
Станіславська К. І.	Художні особливості «пиріжкової поезії» як малої літературної форми в Інтернеті	247
Чеченя К. А.	Аналіз гармонії інструментальної музики середини ХVІІ століття на прикладі манускрипту <i>silva regum</i>	262
Вячеславова О. А.	Проблема образотворчого тропосу у християнському філософсько-естетичному дискурсі (частина І).....	269
Паславська Л. О.	Керамічні миски Київщини кінця ХІХ – початку ХХ століття у контексті української народної художньої культури.....	278
Погребняк Г. П.	Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Витоки кінематографічної моделі авторства (частина ІІ).....	286
Кіндер К. Р.	Зоо-орнітоморфні образи в українській народній хореографії	295

Колесник О. С.	Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції	301
Супрун О. В.	Європейські виміри музики «classic in jazz»	307
Шариков Д. І.	Розмаїття форм фольклорного танцю Азії в народній хореографії.....	313
Щербаков В. В.	Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі	320
Чуєва О. В.	Місце художньо-образних проблем у проектуванні пакувань	328
Борецька А. В.	Тема гріхопадіння в творчості Альбрехта Дюрера як джерело тематичних варіацій для Ганса Бальдунга Гріна	335
Дегтяр Д. О.	Балетмейстерська діяльність Галини Березової на сцені Київського театру опери та балету (1937 – 1940).....	342
Данчук О. Л.	Формування принципів театральної стратегії.....	348
Файзулліна Г. С.	Міфопоезис української етнокультури у філософському романі Валерія Шевчука «Дім на горі».....	357

РОЗДІЛ V. СТУДЕНТСЬКА СТУДІЯ

Зінов'єв В. В.	Управління кінопроектами в соціокультурній сфері	365
-----------------------	--	-----

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахового видання "Мистецтвознавчі записки" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет вченої ради (тел. (044) 501 78 28).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем), якою підтверджується відсутність плагіату, некоректного цитування в статті. Автор підписом підтверджує згоду на передачу прав НАКККІМ на розповсюдження друкованих і електронних варіантів представленої до друку статті. Підпис рецензента й автора має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати;

б) анотація російською й англійською мовами є перекладом україномовного варіанту.

Середній обсяг анотації – 500 друкованих знаків (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скриpkового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скриpkового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипача і композитора.*

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).

2. Текстовий процесор Microsoft Word.

3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжстрочний інтервал.

6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "...".

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надстрочною арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел. Приклад:

У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, ТЕОРІЇ
ТА ПРАКТИКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Збірник наукових праць

Випуск XXXI

Редактор
Комп'ютерна верстка
Макет обкладинки

*Л.В. Білоусова
А.В. Курильчик
О.І. Жижченко
І.В. Кузнєцова*

Підписано до друку 26.11.2013. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 22
Облік.вид. арк. 29. Наклад 1000 прим.

Видавництво «Міленіум»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62в
Тел./факс 5015249
Email: info@millennium.net.ua